

მ ო ს ე ნ ე ბ ე ბ ი

15-19 სექტემბერი 2008 თბილისი, საქართველო

ჭრდიცუელი მრავალხმიანობის
მეოთხე
საერთაშორისო
სიმპოზიუმი

THE FOURTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

15-19 SEPTEMBER 2008 TBILISI, GEORGIA

PROCEEDINGS

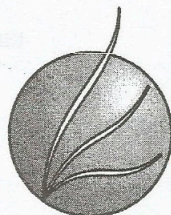
15-19 სექტემბერი 2008 თბილისი საპარტეზელო
მოსახლეობის მუშაობის მიზანმიმართული

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეოთხე

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი



THE FOURTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

15-19 SEPTEMBER 2008 TBILISI GEORGIA
P R O C E E D I N G S

საპარტეზელოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF CULTURE, MONUMENT PROTECTION AND SPORTS OF GEORGIA
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უპკ (UDC) 784.1+784.4
ტ-753

რედაქტორები რუსუდან წურჭუმია
იოსებ ჟორდანია

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*
JOSEPH JORDANIA

ბამოცემიანი მუშაობენ: თამაზ გაბისონია
მაკა ხარძიანი
ნინო რაზმაძე

THIS PUBLICATION WAS PREPARING BY: TAMAZ GABISONIA
MAKA KHardZIANI
NINO RAZMADZE

- © თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2010
- © International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili
State Conservatoire, 2010

ISBN 978-99940-943-8-7

გარეკანის მხატვარი ნიკა სებისკვერადზე

Cover Design by NIKA SEBISKVERADZE

კომპიუტერული უზრუნველყოფა ნინო მესხორაძე

Computer Service by NINO MESKHORADZE

დაიბეჭდა შ.პ.ს. „საუნდ ორბიტში“, საქართველო

Printed in Sound Orbit Ltd, Georgia

ს ა რ ჩ ე ვ ი

რედაქტორებისაგან 7

პოლიფონიის ისტორიული ასპექტები

იოსებ ჟორდანია – მუსიკა და ემოცია: ლილინი ადამიანური ისტორიის სათავეებში	31
ურშა შივიცი – სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერა: მითი თუ რეალობა	50
გია ბაღაშვილი – ძელიზმის სიმწირის ესთეტიკური მექანიზმი წინაქრისტიანული წარმოშობის ქართულ მუსიკალურ-ფოკლორულ ჟანრებში	67
ტაიდა ლანჯი – ტრადიციული მუსიკის უძველესი ადგილობრივი შრეები ლატვიაში – ბურღონული მრავალხმიანობა და მისი კავშირი რეჩიტატიულ სიმღერებთან	78
სუზან ციგლერი – ზოგჯერ ფ. ნადელი და მისი წვლილი ქართული მრავალხმიანობის შესწავლაში* ¹	97

ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა

დიტერ ქრისტენსენი – დასავლეთ პოლინეზიის ეოკალური პოლიფონია და მისი წარმოშობის ზოგიერთი საკითხი	119
ვიქტორ გრაფერი – პოეზიისა და ბუშენების მრავალხმიანი პრაქტიკის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება ევროპული ტრადიციული ეოკალური მრავალხმიანობის გათვალისწინებით*	140
ჯერალდ ფლორიან მესნერი – „ისინი მგლებით ყმობდნენ“ („ <i>usulant ad modum luporum...</i> “) ახალი შეხედულება ძველ ლომბარდიულ მეარ ზეპირ მრავალხმიან ტრადიციაზე, რომელსაც არ ცნობდნენ შუა საუკუნეებისა და რენესანსის პერიოდის მუსიკის მკვლევრები*	158
ნინო კალანდაძე-მახარაძე – მრავალხმიანი ლირიკული აკვინის სიმღერა საქართველოში	175
ოლივიე ტურნი – თითოეული ეოკალური ტექნიკები: გლობალური სურათი*	198
მაკა ხარბიანი – სწავრი სამონადირეო სიმღერები	216
დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე – თანამედროვე კულტურაში სუტარტინესის გავრცელების ორი გზა: სასულიერო და საერო	228
გლადიმერ გოგოტიშვილი – „კვარტული კადანსის“ თავისებურებანი მრავალხმიან ქართულ-კახურ სიმღერებში	251
ალა სოკოლოვა – ქუ – დიდიური ტრადიციული ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ეოკალური ნართაული ხმა*	267
დავით შუღლიაშვილი – არატიპური ელემენტები ქართულ ხალხურ სიმღერაში	292

¹ კრებულში ვარსკვლავით აღნიშნულია მოხსენებები, რომლებიც არ წაკითხულა სიმპოზიუმზე

სიმპა არომი და პოლო ვაღუშო – ქართული მრავალხმიანობის აკორდიკის სინტაქსის თეორიისათვის	309
ჟანა პარტლასი – „ტომისა და კევრცხის“ პრობლემა: ბგერათრივისა და ფერტიკალური სტრუქტურების ურთიერთკავშირი სუტუს მრავალხმიან სიმღერებში	336
ნატალია ზუმბაძე – ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები*	354
ფრანც ფოედერმაიერი და ვერნერ ა. დოიჩი – რობერტ ლახის მიერ 1916 წელს ჩაწერილი გურული მრავალხმიანი სიმღერები	371
ლიუ იუ-სიუ – ფენომენი თუ კონცეფცია? აბორიგენების პოლიფონია ტაივანში*	395
მრავალხმიანობა და საკრავიერი მუსიკა	
თამაზ გაბისონია – ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ფორმები	409
მანანა შილაკაძე – აკომპანირების ადრეული ფორმები ქართულ ტრადიციაში	420
მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ სასულიერო მუსიკაში	
მანანა ანდრიაძე და თამარ ჩხეიძე – კილო-მოღუშები ქართულ საეკლესიო საგალობელში	443
ეკატერინე დიასამიძე – მრავალხმიანობის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ ქართულ გალობაში	461
სვიმონ ჯანგულაშვილი – სამზე მეტხმიანი საგალობლები ღვთისმსახურების ქართულ ტრადიციაში	470
ჯონ გრემი – ჩეხსიერების მნიშვნელობა ქართული გალობის ზევიორ ტრადიციაში	491
ზაად წერეთელი – ძველი ქართული ნეგმური სისტემის გაშიფრვა და პრაქტიკაში ხელახლა დანერგვის გზები	516
ნინო ფირცხალავა – ოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“ მიხედვით	531
მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტები	
ქეროლაინ ბითელი – პოლიფონია გლობალურ სოფელში: მოტივები და მნიშვნელობები*	553
ანა გ. პიოტროვსკა – მსოფლიო და ტრადიციული მუსიკა. ავთენტუიკურობის პრობლემა*	572
ნანა ვალიშვილი – ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები თანამედროვე საკრავიეროში	590
კარსტენ ა. ვერჯინი – კრეოლიზაციის ხმები: „სოციალური მრავალხმიანობა“ სამხრეთ-დასავლეთ ინდოეთის ოკეანეში*	608
რუსუდან წურწუშია – ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციალ-კულტურულ კონტექსტში	623
ჯონ შორტისი და მიაა სიმსონი – ქართული ხალხური სიმღერა და „ბითლზი“ ერთმანეთს ხვდებიან	637
ავტორების შესახებ	653

CONTENTS

From the Editors	7
Historical Aspects of polyphony	
Joseph Jordania – Music and Emotion: Humming in the Beginnings of Human History	31
Urša Šivic – Slovenian Part Singing: a Mith or Reality?	50
Gia Baghashvili – The Aesthetic Mechanism of the Paucity of Melismatics in Georgian Folk Music Genres of the Pre-Christian Provenance	67
Taida Lange – An Older Indigenous Stratum of Traditional Music in Latvia – Drone Polyphony and its Connection with Recitative-Like Songs	78
Susanne Ziegler – Siegfried F. Nadel and his Contribution to Georgian Polyphony*¹	97
Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony	
Dieter Christensen – Vocal Polyphony in Western Polynesia – – Some Questions about Origins	119
Victor A. Grauer – Some Notable Features of Pygmy and Bushmen Polyphonic Practice, with Special Reference to Survivals of Traditional Vocal Polyphony in Europe*	140
Gerald Florian Messner – They Howl Like Wolves. . . (" ululant ad modum luporum...") A New Look at an Old Persistent Lombardian Polyphonic Oral Tradition Loathed by Medieval and Renaissance Music Scholars*	158
Nino Kalandadze-Makharadze – The Multipart Lyrical "Cradle Song" in Georgia	175
Olivier Tourny – Ethiopian Vocal Polyphonic Techniques: a Global Insight*	198
Maka Khardziani – Svan Hunting Songs	216
Daiva Račiūnaite-Vyčiūnienė – Two Ways the Sutartines Have Spread in Modern Culture: the Sacred and the Profane	228
Vladimer Gogotishvili – Specific Features of the "Fourth Cadence" in Multipart Kartli-Kakhetian Songs	251
Alla Sokolova – Zhu – Vocal Part of the Adyghe Traditional Instrumental Polyphony*	267
Davit Shugliashvili – Atypical Elements in Georgian Folk Songs	292

¹ In the book asterisk denotes the papers, which were not presented at the Symposium

Simha Arom & Polo Vallejo – Towards a Theory of the Chord	
<i>Syntax of Georgian Polyphony</i>	309
Žanna Pärtlas – A “Hen-and-Egg” Problem: Interrelation Between	
<i>Scale Structure and Vertical Structure in Setu Multipart Songs</i>	336
Natalia Zumbadze – Georgian Multipart Singing and Its	
<i>Additional Arguments</i>	354
Foedermayr Franz & Werner A. Deutsch – Transcribing Historical	
<i>Sound Recordings: Multipart Songs from Guria Recorded by</i>	
<i>Robert Lach in 1916</i>	371
Lu Yu-Hsiu – A Phenomenon or a Concept? The Polyphony	
<i>of Aborigines in Taiwan *</i>	395

Polyphony and Instrumental Music

Tamaz Gabisonia – Forms of the Georgian Folk Instrumental Polyphony	409
Manana Shilakadze – Early Forms of Accompaniment in	
<i>Georgian Tradition</i>	420

Polyphony in Georgian Traditional Sacred Music

Manana Andriadze & Tamar Chkheidze – Moduses in Georgian	
<i>Church Singing</i>	443
Ekaterine Diasamidze – On Some Aspects of Polyphony in	
<i>Georgian Chanting</i>	461
Svimon Jangulashvili – More than Three-Part Chants in	
<i>Georgian Liturgical Tradition</i>	470
John Graham – The Role of Memory in the Transmission of	
<i>Georgian Chant</i>	491
Zaal Tsereteli – Deciphering the Old Georgian Neumatic System	
<i>and Ways of Re-Introducing it into Practice</i>	516
Nino Pirtskhalava – Ioane Petritsi’s Musical and Aesthetic Thinking	
<i>According to Nemesius of Emesa’s “On Human Nature”</i>	531

Sociological Aspects of Polyphony

Caroline Bithel – Polyphony in the Global Village: Motives	
<i>and Meanings*</i>	553
Anna G. Piotrowska – World Music and Traditional Music.	
<i>The Problem of Authenticity*</i>	572
Nana Valishvili – Georgian Traditional Polyphony and the Problem	
<i>of Performing Folk Music in Modern Georgia</i>	590
Carsten Wergin – Thoughts on “Social Polyphony” in the	
<i>Southwest Indian Ocean*</i>	608
Rusudan Tsurtsumia – Georgian Polyphony in a Modern	
<i>Socio-Cultural Context</i>	623
John Shortis and Moya Simpson – Georgian Folk Music Meets Beatles	637
Contributors	653

რედაქტორებისაბან

თქვენს წინაშეა ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული. ეს სიმპოზიუმი 2008 წელს, რუსეთ-საქართველოს აგვისტოს ომის შემდეგ ერთ თვეში – 15-19 სექტემბერს შედგა. ალბათ, ძნელი წარმოსადგენი არაა, როგორ რთულ ვითარებაში ჩატარდა იგი. შოკირებული ვიყავით არა მარტო ქართველები, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მეცნიერები, რომლებიც აპირებდნენ მონაწილეობა მიეღოთ თბილისის სიმპოზიუმში. მაგრამ როგორც კი საომარი მოქმედებები შეწყდა, სიმპოზიუმის საორგანიზაციო კომიტეტმა დიდი ყოყმანის გარეშე გადაწყვიტა ჩატარებინა სიმპოზიუმი, როგორც ჩვენი ხალხის მშვიდობიანი არჩევანის სიმბოლო. „გილოცავთ, რომ ხართ ასე ძლიერები!“ – ამ სიტყვებით მოგმართა მადრიდიდან პროფ. პოლო ვალდემომ, როდესაც შეიტყო, რომ, მიუხედავად საქართველოში განვითარებული მოვლენებისა, სიმპოზიუმი მაინც გაიმართებოდა.

როგორც სიმპოზიუმისადმი მიძღვნილი ბუკლეტი გვამცნობს, IV სიმპოზიუმზე 30 მეცნიერი უნდა ჩამოსულიყო მსოფლიოს 15 ქვეყნიდან, ჩამოვიდა 14 მეცნიერი 11 ქვეყნიდან. უცხოელი კოლეგების ჩამოსვლა ჯერ კიდევ ომის მდგომარეობაში მყოფ საქართველოში მათი მხრიდან თანადგომის გამოხატულება იყო, რისთვისაც ჩვენ მათ დიდ მადლობას ვუხდით.

თბილისის სიმპოზიუმის პირობების თანახმად, რეგისტრირებულ მეცნიერებს უკვე გამოგზავნილი ჰქონდათ მოხსენებების სრული ტექსტი. ამიტომ გადავწყვიტეთ, კრებულში იმათი მოხსენებებიც შეგვეტანა, ვისაც მოუხდათ, უარი ეთქვათ სიმპოზიუმში მონაწილეობაზე. მათი მოხსენებები თემატიკის მიხედვითაა შეტანილი კრებულის შესაბამის განყოფილებაში და სათაურთან აღნიშნულია ვარსკვლავით.

კრებულის პირველი მონაკვეთი ეძღვნება პოლიფონიის ისტორიულ ასპექტებს. იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/საქართველო) თავისი მოხსენება „მუსიკა და ემოცია: დიდინი ადამიანური ისტორიის სათავეებში“ მიუძღვნა ფართოდ ცნობილ (და, ძირითადად, ყურადღების მიღმა დარჩენილ) ადამიანურ ქცევას – დიდინს, და დაასაბუთა, რომ ესაა უძველესი, ენამდელი საკომუნიკაციო ფერმენი, რომელიც ცნობილია სოციალური ცხოველების მრავალ ჯიშში სახელწოდებით „საკონტაქტო ხმები“. დიდინი არის ადამიანის ფსიქოლოგიაში გენეტიკურად არსებული ელემენტი, რომლის ევოლუციური ფუნქციაც მილიონობით წლის განმავლობაში იყო ადამიანთა წინაპართა ჯგუფებში უშიშროების დაცვა, მტაცებლების კონტროლი და ჯგუფის წევრებში დადებითი ემოციებისა და მათთვის ფსიქოლოგიური კომფორტის შექმნა.

ურშა შივიციის (სლოვენია) მოხსენებაში განხილული იყო „სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერა: მითი თუ რეალობა?“ ავტორი აღნიშნავს,

რომ სლოვენია ეკუთვნის ალპურ გეოგრაფიულ-კულტურულ არეალს და მნიშვნელოვანია 3-, 4-, 5- და 6-ხმიანი სიმღერებით. იგი ეხება სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერის შესრულების ტრადიციულ მანერას, ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის „დეფორმაციის“ პრობლემას და ასკენის, რომ მრავალხმიანობაში ასეთი ცვლილებების მიზეზი უნდა ვეძიოთ საზოგადოებრივი ცხოვრების ცვლილებებში, რომლებიც ძლიერ ზეგავლენას ახდენენ ფოლკლორის არსებობის გარემოზე და, შესაბამისად, თავად ფოლკლორზე. პირველი საექსპერიმენტო აუდიოჩანაწერები გვიჩვენებენ ტრადიციული სიმღერის მდგომარეობას XX ს.-ის შუახანებიდან დღემდე. ეს აუდიოჩანაწერები წარმოადგენენ სლოვენიური მრავალხმიანობის იდეალიზებულ, ზუსტ და უპირატეს სახეს. ამასთან, ჩნდება მეტ-ნაკლებად ტრანსფორმირებული ახალი სასიმღერო ფორმები. ძველი და ახალი ჩანაწერების შედარებამ მომხმუნებელს საშუალება მისცა დაკვირვებოდა ტრადიციის ცვლილების სტრუქტურულ და ესთეტიკურ ელემენტებს.

გია ბაღაშვილის (საქართველო) მოხსენებაში „მელიზმატიკის სიმწირის ესთეტიკური მექანიზმები წინაქრისტიანული წარმოშობის ქართულ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ჟანრებში“ ავტორი მსჯელობს წარმართულ საკულტო მუსიკალურ ჟანრებში მელიზმატიკის არარსებობაზე, რაც, მისი აზრით, დაკავშირებულია ქართველთა წინაპრების მიერ სამყაროს ხედვის თავისებურებებთან. ეს მოვლენა ახსნილია შემდეგი ესთეტიკური მექანიზმით: საკულტო-რელიგიური მუსიკის მხატვრულ-ესთეტიკური უნივერსუმი, სიკვდილისა და განახლებადი სიცოცხლის იდეას რომ ემყარება, თავის მუსიკალურ განხორციელებას ჰპოვებს მხატვრულ-ესთეტიკურ ჰომოგენურ ინტონაციურ მოდელში, რომელიც ყოველგვარი გამშვენების გარეშე წარმოქმნის თვითკმარ მუსიკალურ-სახეობრივ სამყაროს.

ტაიდა ლანჯვა (ლატვია) წარმოადგინა მოხსენება „ტრადიციული მუსიკის უძველესი ადგილობრივი შრეები ლატვიაში – ბურდონული მრავალხმიანობა და მისი კავშირი რეჩიტატიულ სიმღერებთან“. მასში მიმოხილულია ლატვიური ტრადიციული არქაული ვოკალური მრავალხმიანობა. ავტორმა შეიმუშავა კომპიუტერული სტიმულაციის სპეციალური პროგრამა ბურდონული პოლიფონიკალური ტრადიციის წარმოსადგენად საწესჩეულებო სიმღერებში და მისი შემწვობით შექმნა ბურდონული პოლიფონიური ტიპების ვარიანტების მოდელები. მოხსენებაში მოცემულია ლატვიის სხვადასხვა რეგიონის ყველა მელიდიური ტიპის ვიზუალური ინტერპრეტაცია, ახდენს მათ შედარებას ერთი რეგიონის ფარგლებში. გოდე ბალსის მელიდიების ანალიზზე დაყრდნობით, ავტორი არკვევს უძველესი ტრადიციული მელიდიების ჩამოყალიბების პროცესს, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური ენის მნიშვნელოვან და ძირითად ელემენტებს.

სუზან ციგლერის (გერმანია) მოხსენება „ზიგფრიდ ფ. ნადელი და მისი წვლილი ქართული მრავალხმიანობაში“ წარმოაჩენს პირველი უცხოენოვანი გამოკვლევის მნიშვნელობას ქართული ტრადიციული მუსიკის

შესწავლაში. მისი ნაშრომი „ქართული სიმღერა“, რომელსაც საფუძვლად დაედო პირველ მსოფლიო ომში გერმანულ ბანაკებში ქართველი ტყვეებისაგან ჩაწერილი მასალა, წარმოადგენს ქართული სიმღერების პირველ დეტალურ ანალიზს დასავლეთში. ზიგფრიდ ნადელი (1903-1956), რომელიც ძირითადად ცნობილია როგორც ანთროპოლოგი, ამავე დროს აქვეყნებდა ეთნომუსიკოლოგიურ ნაშრომებს. მოხსენებაში განხილულია ნადელის შეხედულებები ქართულ მრავალხმიანობაზე და, მისი ბიოგრაფიის კვალდაკვალ, ყურადღება გამახვილებულია მეცნიერის კოლექციებზე, მიმოწერასა და პუბლიკაციებზე, რომლებიც ინახება ბერლინის სხვადასხვა დაწესებულებებში.

კრებულის მომდევნო, ყველაზე მოცულობითი მონაკვეთი ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონულ სტილებსა და მუსიკალურ ენას ეძღვნება და საკმაოდ ვრცელ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს. აქ წარმოდგენილია პოლინეზიური, ბუშმენურ-პიგმეური, იტალიური, ქართული, ლიტვური, ადიღური, ტაივანური მრავალხმიანობის სხვადასხვა ასპექტები. მონაკვეთი იხსნება დიტერ ქრისტენსენის (აშშ/გერმანია) მოხსენებით „დასავლეთ პოლინეზიის ვოკალური პოლიფონია და მისი წარმოშობის ზოგიერთი საკითხი“ – ისტორიულ, ანთროპოლოგიურ და ლინგვისტურ გამოკვლევებზე დაყრდნობით მომხსენებელმა აჩვენა, რომ პოლინეზია – უზარმაზარი კუნძულოვანი სამყარო წყნარი ოკეანის სამხრეთში სოლომონის კუნძულებიდან აღმოსავლეთით, – დასახლებული იყო მიგრანტი ზღვაოსანი ხალხებით სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიიდან. მოხსენებაში დაწვრილებითაა განხილული დასავლეთ პოლინეზიის და, განსაკუთრებით, ტუვალუს (ყოფილი ელისის), სამოასა და მეზობელ ქირიბათის (ყოფილი ჯილბერტის) კუნძულების ტრადიციული პოლიფონიის ტიპები და შემოთავაზებულია თვალსაზრისი ასეთი მიგრაციებისა და ადაპტაციის კონტექსტში სხვადასხვა ადგილობრივი პრაქტიკისა და სტილის შესაძლო წარმოშობაზე.

ვიქტორ გრაუერი (აშშ) თავის მოხსენებაში „პიგმეებისა და ბუშმენების მრავალხმიანი პრაქტიკის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება ევროპული ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის გათვალისწინებით“* იზიარებს ევროპულ ტრადიციულ ვოკალურ მრავალხმიანობასა და არქაულ წინაინდო-ევროპულ კულტურას შორის კავშირების შესახებ ეთნომუსიკოლოგ იოსებ ჟორდანიას თვალსაზრისს და ადასტურებს მსგავსი სურათის არსებობას აფრიკაში, სადაც სხვადასხვა პიგმეურ და ბუშმენურ ჯგუფებს შენარჩუნებული აქვთ მსოფლიოს ყველაზე რთული პოლიფონიური ვოკალური ტრადიცია ცენტრალურ და სამხრეთ აფრიკის ტერიტორიაზე გაბნეულ იზოლირებულ ტყეებსა და უდაბნო ადგილებში. იგი განიხილავს ფაქტებს, რომლებიც ამყარებენ ვარაუდს ამ ორი პოპულაციის როგორც მუსიკალური, ისე გენეტიკური საერთო ფესვების თაობაზე, „აფრიკიდან მიგრაციის“ დაწყებამდე და ახალი მონაცემების გათვალისწინებით ადასტურებს ორივე (პიგმეურ-ბუშმენური) სტილისა და ევროპული ტრადიციების შესაძლო ღრმა ისტორიულ კავშირებს, რომელსაც გვთავაზობს „აფრიკიდან გამოსვლის“ მოდელი.

ჯერალდ ფლორიან მესნერი (ავსტრალია) მოხსენებაში „ისინი მგლებივით ყმუიან...“ (*„usulant ad modum luporum...“*) ახალი შეხედულება ძველ ლომბარდიულ მყარ ზეპირ მრავალხმიან ტრადიციასზე, რომელსაც არ ცნობდნენ შუა საუკუნეებისა და რენესანსის პერიოდის მუსიკის მკვლევრები^{**}, განიხილავს ტრადიციას, რომელსაც, როგორც ჩანს, იწონებდა ადგილობრივი ხელისუფლება, რადგან სრულდებოდა მილანის საკათედრო ტაძარში, მაგრამ აშკარად არ პასუხობდა ზოგადევროპულ მუსიკალურ გემოვნებას. ამის გამო მას მკაცრად აკრიტიკებდნენ და „მგლის ყმუილს“ ადარებდნენ როგორც მოწვეული, ისე ადგილობრივი მკვლევრები. უადრესად საინტერესო მუსიკალური მასალის შესწავლის საფუძველზე მეცნიერი მიდის დასკვნამდე, რომ ეს მასალა აშკარად ახლოსაა დღევანდელ ბალკანეთში არსებულ ვოკალურ პოლიფონიასთან, რომელიც აგებულია მჭახე სეკუნდურ დისონანსებზე და ეთნომუსიკოლოგიაში ცნობილია ტერმინით „Schwebungsdiaphonie“ (ანუ ინტერფერენციული დიაფონია).

ნინო კალანდაძე-მახარაძის (საქართველო) მოხსენებაში „მრავალხმიანი ლირიკული აკვნის სიმღერა საქართველოში“ სანოტო ჩანაწერებსა და ფონიზმასალაზე დაყრდნობით განხილულია ზეპირი ტრადიციის ლირიკული სფეროს ერთი ჯგუფის – მრავალხმიანი აკვნის სიმღერის მხატვრული თავისებურებანი. მოხსენებაში ხაზგასმულია სოციალ-კულტურული გარემოს მნიშვნელობა მრავალხმიანი ნაწილების აღმოცენებაში. ავტორი აღნიშნულის საფუძველად მიიჩნევს საოჯახო მუზიციურობასა და XIX საუკუნის ბოლოდან დაწყებულ საგუნდო-საკონცერტო პრაქტიკას.

ოლიგეი ტურნის (აშშ) მოხსენება „ეთიოპიური ვოკალური ტექნიკები: გლობალური სურათი“^{**} წარმოაჩენს ეთიოპიის მოსახლეობის კულტურულ მრავალფეროვნებას მისი ვოკალური პოლიფონიის სახით. მასში, აგრეთვე, ნაჩვენებია, რომ ყველა სახის პოლიფონია არსებობს არა მარტო აღმოსავლეთ აფრიკის ამ ქვეყნის სამხრეთში, არამედ მის სხვა ნაწილებშიც. მკვლევარი განიხილავს განსხვავებულ პოლიფონიურ ტექნიკებს და ასკვნის, რომ მუსიკალური თვალსაზრისით ეთიოპიაში არსებობს ყველა სახის მრავალხმიანი ვოკალური ტექნიკა – ყველაზე მარტივიდან ყველაზე რთულამდე, ყველაზე მოსალოდნელიდან ყველაზე განსაცვიფრებლამდე.

მაკა ხარძიანის (საქართველო) მოხსენება „სვანური სამონადირეო სიმღერები“ წარმოგიდგენს უძველესი წარმოშობის სამონადირეო თემატიკის სიმღერა-ფერხულებს. ავტორი უკვე არსებული და მის მიერ უშუალოდ სვანი მონადირეების, მათი შთამომავლებისა და სვანი მომღერლებისაგან მოპოვებული მასალის საფუძველზე იძლევა სიმღერა-ფერხულების კლასიფიკაციას, განიხილავს მათ სვანური სამონადირეო რწმენა-წარმოდგენებისა და წესჩვეულებების ჭრილში და გამოჰყოფს სამონადირეო ფოლკლორის სხვადასხვა შრეებს არქაული, შედარებით მოგვიანებით შექმნილი და თანამედროვე სიმღერების სახით.

დაიგა რაჩიუნაიტე-გიჩინიენეს (ლიტვა) მოხსენებაში „თანამედროვე კულტურაში სუტარტინესის გავრცელების ორი გზა: სასულიერო და საერო“ დასმულია უძველესი ტრადიციის თანამედროვე სიტუაციაში ფუნქციონირების პრობლემა. განხილულია *sacrum*-ის ნიშნუები კომპოზიტორ ბრონის კუტავიჩიუსის ორატორიებისა და ზოგიერთი ანსამბლის კონცერტების – ორიგინალური „მუსიკალური რიტუალების“ – სახით და პროფანუზის ნიშნუები, კერძოდ, ღინას რიმსასა და ღინას პაულაუსკის *Sutartinės Party*. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ამ ნაწარმოებში აუთენტური მანერით შესრულებული სუტარტინესი, ბრწყინვალე ილუსტრაცია თეოლოგ გინტარას ბერეზნევიჩიუსის მოსაზრებისა: „ერთადერთი გზა, დაუბრუნდე ჭეშმარიტ ადამიანობას, არის არქექტიპულ საგანძურთან დაბრუნება“.

ვლადიმერ გოგოტიშვილის (საქართველო) წარმოდგენილი ნაშრომი „ეკარტული კადანსის“ თავისებურებანი მრავალხმიან ქართლ-კახურ სიმღერებში“ ეთმობა მამოღწეულირებელ ეკარტულ კადანსს, წარმოდგენილს მრავალხმიან ქართლ-კახურ სიმღერებში. მისი წარმომავლობა განპირობებულია ძველებურ კილოებში არსებული ეკარტული ფუძის ფაქტორით. კილოს ფუძის აღნიშნული სახეობა, ისევე, როგორც ეკარტული კადანსის დამაბოლოებელი ეკარტა, ყალიბდება ბანის პარტიაში მიღებულ ტონიკურ ბეგრასთან კილოს ეკარტული ტონის შეუღლების შედეგად. ე.წ. ქართული კადანსის დამაბოლოებელი კვინტა მეტ სიმტკიცეს ანიჭებს მუსიკალური აზრის დასრულებას, ვიდრე ასეთივე მიზნით გამოყენებული ეკარტა. ტონიკის განმამტკიცებელ ამ თავისებურებებს მოკლებულია მუსიკალური აზრის დამაგვირგვინებელი ეკარტა, რაც განაპირობებს ეკარტული კადანსის ნაკლებმყარ, შეიძლება ითქვას, იდუმალ ხასიათს.

ალა სოკოლოვას (ადიღეა, რუსეთი) მოხსენება „ჟიუ – ადიღური ტრადიციული ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ვოკალური ნართაული ხმა“ ეძღვნება ადიღურ ტრადიციულ ინსტრუმენტულ ანსამბლს. ყურადღება გამახვილებულია ნართაულ ხმაზე – ადიღურად ჟიუ – რომელიც თან ახლავს ინსტრუმენტულ დასაკრავს. იგი სრულდება მამაკაცების ჯგუფის მიერ სხვადასხვა ფუნქციის ასემატიკური მარცვლებით („ე-ო-“, „აი-რა“, „აი-ნა-ნა“). ნაშრომში დახასიათებულია ჟიუს გამოყენება ვოკალურ და ინსტრუმენტულ მუსიკაში, რომელთა ერთიანობას ბუნებრივი და სოციალური საწყისები განაპირობებენ. საბჭოთა ეპოქაში მოხდა ადიღური ტრადიციული სოლო-ბურდონული სიმღერის დეფორმაცია. ჟიუს არსებობა ინსტრუმენტულ მუსიკაში ამავე პერიოდში კულტურის შემნახველ ფაქტორს წარმოადგენდა.

დავით შუღლიაშვილი (საქართველო) მოხსენებაში „არატიპური ელემენტები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“ განიხილავს ამა თუ იმ ერის მუსიკალური ფოლკლორის იდენტიფიკაციის საკითხს, რაც, უპირველეს ყოვლისა, მისთვის დამახასიათებელი ტიპური მუსიკალური ელემენტების მეშვეობით ხდება. მკვლევრის აზრით, ეს კანონზომიერება ეთნოსის შიგნით დო-

ნეზეც ვრცელდება. ზოგადფოლკლორული და ინდივიდ-შემსრულებელთა სტილების ურთიერთმიმართება ქმნის ცოცხალ შემოქმედებით პროცესს, რომლის თავისუფლება (ვარიანტულობა, იმპროვიზაციულობა, ფანტაზია) ერთდროულად მუდმივი და მუდამ ცვალებადი ხალხური მუსიკის საფუძველია. კვლევის ობიექტს წარმოადგენს არატიპური ელემენტები, რომლებიც მუსიკალური გამომსახველობის ნებისმიერ კატეგორიაში (მეტრი, რიტმი, მელოდიკა, პარმონია, არტიკულაცია, დინამიური შტრიხები, ინსტრუმენტული თანხლება და სხვ.) შეიძლება გამოვლინდეს. ამასთან, მოხსენებაში დასაბუთებულია, რომ არატიპურ ელემენტთა მოძიება-გამოვლენა, უმეტეს წილად, მაღალგანვითარებული იმპროვიზაციული ტრადიციის მქონე მუსიკალურ დიალექტებში ხერხდება.

სიმპა არომისა (საფრანგეთი) და პოლო ვალეჰოს (ესპანეთი) ერთობლივი მოხსენება „ქართული მრავალხმიანობის აკორდიკის სინტაქსის თეორიისათვის“ წარმოადგენს ქართული ტრადიციული მუსიკის პარმონიის თავისებურებების სისტემური შესწავლის პირველ ცდას არაქართველი მეცნიერების მიერ. ქართული მრავალხმიანობის თვითმყოფადობამ და სირთულემ ავტორებს გადააწყვეტინა ამ მუსიკის სისტემური პრინციპების შესწავლა სხვა ასპექტების (მაგ. ისტორიის, რეგიონებისა და ა.შ.) გაუთვალისწინებლად. მასალა, რომელსაც ისინი ეყრდნობოდნენ, შეიცავს სანოტო კრებულებს, ხმოვან ჩანაწერებს და მათ მიერვე გაშიფრულ დაახლოებით 250 საგალობელსა და სიმღერას სხვადასხვა რეგიონიდან. მოხსენებაში კადანსები დაჯგუფებულია დიფერენცირებული მახასიათებლების მიხედვით: ა) სიმღერები ბურღონული ბანის თანხლებით; ბ) ჰომორიტმული ნიმუშები: მკაცრი ჰომორიტმი/ორნამენტული ჰომორიტმი; გ) კონტრაპუნქტი თითოეული ხმის განსხვავებული რიტმული არტიკულაციით; დ) ჩამოთვლილი ორი ან მეტი ტექნიკის კომბინაცია. ავტორებს ეს მოხსენება მიაჩნიათ იმ ხანგრძლივი მომავალი პროექტის წინასწარ ეტაპად, რომელიც გვთავაზობს ქართველი მეცნიერების მიერ ჩატარებული კვლევებისგან განსხვავებულ პერსპექტივას.

ჟანა პარტლასი (ესტონეთი) მოხსენების „ქათმისა და კვერცხის“ პრობლემა: ბგერათრიგისა და ვერტიკალური სტრუქტურების ურთიერთკავშირი სეტუს მრავალხმიან სიმღერებში“ სათაურში გამოტანილი საკითხის განხილვისას ანალიზებს სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთში რუსეთის მეზობლად მცხოვრები პატარა ეთნიკური ჯგუფის მრავალხმიანი სიმღერის უძველეს შრეებში ნაპოვნ პარმონიულ კანონზომიერებებს და ასკენის, რომ, სხვა ფაქტორებთან ერთად, „ვერტიკალური“ მუსიკალური აზროვნება (უპირატესად, ოთხნახევარტონიანი ჟღერადობა) გავლენას ახდენს ბგერათრიგის სტრუქტურაზე. ამასთან, ბგერათრიგის სტრუქტურა, რომელიც იღებს სათავეს ტრადიციის მტარებელთა მუსიკალური აზროვნების სიღრმეში, გადაიქცევა აქტიურ ფაქტორად და ზეგავლენას ახდენს მუსიკალურ პროცესზე.

თავის მოხსენებაში „ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები“* ნატალია ზუმბაძე (საქართველო) იკვლევს ქართული სიმღერის მრავალხმიანობის, ერთი შეხედვით, ნაკლებად მნიშვნელოვან ასპექტს – მის არაპირდაპირ გამოვლინებებს; საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საექსპედიციო (აუდიო, ხელნაწერი) და გამოქვეყნებული სანოტო მასალის საფუძველზე განხილულია მათი ძირითადი სახეები, დამახასიათებელი ნიშნები და გამომწვევი მიზეზები. კვლევის შედეგად მრავალხმიანობა მიჩნეულია ქართული სიმღერის დედააზრად, მრავალხმიანობის არაპირდაპირი გამოვლინებები მიჩნეულია მის დამატებით არგუმენტებად.

ფრანც ფოფდერმაირი და ვერნერ ა. დოიჩი (ავსტრია) მოხსენებაში „რობერტ ლახის მიერ 1916 წელს ჩაწერილი გურული მრავალხმიანი სიმღერები“ წარმოდგენილია რობერტ ლახის (1874-1958), იმ დროს ვენის უნივერსიტეტის ლექტორისა და, მოგვიანებით, შედარებითი მუსიკოლოგიის განყოფილების პროფესორის მიერ ვენის მეცნიერებათა სამეცნიერო აკადემიის დავალებით ავსტრია-უნგრეთის სამხედრო ტყვეთა ბანაკში მყოფი ქართველი სამხედრო ტყვეებისაგან ჩაწერილი სიმღერები. ეგერის (დღევანდელი ჩეხეთში) ბანაკში მისი ყოფნის ბოლო ორი დღის განმავლობაში მას მიეცა საშუალება, ჩაწერა ამორჩეული სიმღერები, რომლებიც დღეს ინახება ვენაში, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრაფიკულ ნაშრომში წარმოადგენთ ხუთ გურულ მრავალხმიან სიმღერას ცალკეული ხმებიდან შედგენილი პარტიტურებით და ხაზს უსვამს მათი ნოტებზე გადატანის სირთულეებს. შემოთავაზებულია მრავალხმიანი ჩანაწერების გაშიფვრის მეთოდიკა ციფრული ანალიზის პროგრამის S-TOOLS-STx2-ის დახმარებით.

ლიუ იუ-სიუს (ტაივანი) მოხსენებაში „ფენომენი თუ კონცეფცია? აბორიგენების პოლიფონია ტაივანში“* განხილულია ამ კუნძულზე მცხოვრები აბორიგენული ტომების მრავალხმიანობის მრავალფეროვანი სტილები: პეტეროფონია (ტაოს ტომი), კანონი (ატაილის, პუიუმასა და ამისის ტომები), პარალელური (სეისიატის, ბუნუნის, ცოს ტომები), აკორდული (ბუნუნის ტომი), თავისუფალი კონტრაპუნქტი (არნის ტომი). მიუხედავად ამ აკუსტიკური პოლიფონიისა, აბორიგენების ზოგიერთ ტომს არა აქვს მრავალხმიანი სიმღერის კონცეფცია. ეს კონცეფცია დავიწყებულია თუ მრავალხმიანობა გაუცნობიერებლად არსებობდა? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი მკვლევარს არა აქვს. გამოთქმულია ვარაუდი, რომ განათლების დეფიციტის გამო, მრავალი აბორიგენი რეალურად ვერ აღიქვამდა, მაგრამ თავის ტრადიციულ კულტურას მემკვიდრეობით გადასცემდა მომავალ თაობებს.

თემა „მრავალხმიანობა და საკრავიერი მუსიკა“, რომელიც კრებულიის შესამე მონაკვეთშია მოცემული, სიმპოზიუმზე ორი მოხსენებით იყო წარმოდგენილი. თამაზ გაბისონიას (საქართველო) „ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ფორმები“ ეძღვნება ქართული ხალხური ინსტრუმენტარიუმის როლსა და შესაძლებლობებს ფუნქციონა-

ლური მრავალხმიანი სტრუქტურის შემუშავებაში. დახასიათებულია ხალხური დასაკრავი, როგორც ვოკალური თუ არავოკალური მუსიკალური აზროვნების ნივთიერი პროექცია, ასევე – საკრავით ვოკალის ჩანაცვლების ტექსტუალური თავისებურებები. ავტორი მსჯელობს საკრავიერ მრავალხმიან ფაქტურაში ფუნქციონალური მრავალხმიანობის კრიტერიუმების შესახებ. დახასიათებულია სამი ძირითადი საკრავიერი ჯგუფის შეფარდებითი წილი ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში; გამოკვეთილია ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობის ორი ძირითადი ფორმა: ოსტინატური და ბურღონული. ამასთან, დადასტურებულია, რომ ამათგან პირველი ბევრად უფრო მრავალფეროვნად და დიდი ზეგდრითი წილითაა გამოქვეყნებული.

მანანა შილაკაძის (საქართველო) მოხსენებაში „აკომპანიერების ადრეული ფორმები ქართულ ტრადიცია“ განხილულია აკომპანიერება, როგორც ქართული სიმებიანი საკრავების ძირითადი ფუნქცია. მისი წარმოშობა დაკავშირებულია ეპიკურ ჟანრთან, ისტორიულ-საგმირო სიმღერების განვითარების ადრეულ საფეხურებსა და მათი შესრულების ტრადიციასთან, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონების ეთნოგრაფიულმა სინამდვილემ დღემდე შემოინახა. ავტორი ასევე განიხილავს აკომპანიერების თავდაპირველ ფუნქციას და მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული ქართული ტერმინების (ბანი, შებანება, ებანი) მიმართებას აკომპანიერებასთან.

კრებულის მესამე მონაკვეთი ქართულ ტრადიციულ სასულიერო მუსიკას ეძღვნება. იგი იხსნება მანანა ანდრიასისა და თამარ ჩხეიძის (საქართველო) მოხსენებით „კილო-მოდუსები ქართულ საეკლესიო საგალობელში“. ავტორები განიხილავენ „ჭრელთა გვარების“ კილო-მოდუსებს, რომელთა ვარიანტები დაცულია როგორც სანოტო, ისე ვერბალური ჩანაწერების სახით და ქართული საგალობლის ინტონაციური ფონდისა და ხმათაშეწყობის თავისებურებების დაზუსტების შესაძლებლობას იძლევა. ერთი შეხედვით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სხვადასხვა განმარტებები ყოველთვის სხვადასხვა კილო-მოდულებს აღნიშნავენ. კარბელაშვილის არქივიდან ამოღებული რამდენიმე საგალობლისა და ჭრელთა ნუსხებში მოცემული იგივე საგალობლების შედარებით ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა, რომ ჭრელი-მოდულის ჩანაცვლება სხვა საგალობლის სიტყვიერი ტექსტით მგალობელთა სასწავლო პროცესის გაადვილებას უკავშირდება.

ეკატერინე დიასამიძის (საქართველო) მოხსენება „მრავალხმიანობის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ ქართულ გალობაში“ ქართულ მრავალხმიან სასულიერო მუსიკას იკვლევს, როგორც მხატვრულ მოვლენას, რომელშიც ერის რელიგიური და მუსიკალური ცნობიერების ურთიერთმიმართება გლინდება. ამასთან, იგი განიხილულია, როგორც მრავალპლანიანი ფენომენი, „ცხელი“ და „ცივი“ კულტურის ტიპების (ლევ-სტროსი) ნიშანთვისებების მატარებელი, რადგან, ერთი მხრივ, არსებული ნეკუმური ნოტაციის სახით იგი არა უწყვეტი, მაგრამ თავისთავად წერილობითი ტრადიციის

მქონეა, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი თაობიდან თაობებს სწორედ ზეპირი ტრადიციის საშუალებით გადაეცემა. მოხსენებაში ასევე განხილულია ტერმინოლოგიური საკითხებიც. ავტორს მიაჩნია, რომ ტრადიციულ მუსიკასთან მიმართებაში საჭიროა კლასიკური თეორიის ალტერნატიული ტერმინების მოძიება, რაც გააადვილებს საკვლევე მასალის საერთაშორისო ასპარეზზე გატანას.

სვიმონ ჯანგულაშვილის (საქართველო) მოხსენება ეძღვნება „სამზე მეტხმიან საგალობლებს ღვთისმსახურების ქართულ ტრადიციაში“. მასში ვასილ (ეპისკოპოსი სტეფანე) კარბელაშვილის არქივში დაცული ოთხ-თერთმეტხმიანი საგალობლების შესწავლის საფუძველზე დადასტურებულია ტრადიციული გალობის ამ დიდი მოამაგის მცდელობა, მიმართული საგალობლის სამზე მეტი ხმით შესრულების ტრადიციის აღდგენისაკენ. წერილობითი წყაროები გვამცნობენ ამგვარი საგალობლების ხმათა სახელწოდებებსაც. მოხსენებაში გამოთქმულია ვარაუდი ამ ტიპის მრავალხმიანობის წარმოშობის თაობაზე და დადგენილია მისი ურთიერთმიმართება იმავე პანგის, ან ჟანრისა და ლიტურგიკული ფუნქციის მქონე ტრადიციულ სამხმიან საგალობლებთან.

ჯონ გრემის (აშშ) მოხსენება „მეხსიერების მნიშვნელობა ქართული გალობის ზეპირ ტრადიციაში“ განიხილავს მრავალხმიანი გალობის თაობიდან თაობაზე გადაცემის შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებულ ტრადიციას. დაკვირვება სრული მგალობლების მიერ სამგალობლო რეპერტუარის ორგანიზების პრინციპზე მას დაეხმარა გარკვეულიყო ადამიანის მეხსიერების როლში გალობის ზეპირი გადაცემის პროცესში. მეკლევარი აღასტურებს პარალელებს ბიზანტიურ და დასავლეთ ევროპულ ტრაქტატებში დაფიქსირებულ ორხმიანი კადენციებისა და ქართული მრავალხმიანი გალობის შესწავლის სისტემებს შორის. შუა საუკუნეების ქართული ფენომენი – *შეწყობილება* (გიორგი მთაწმიდელის მიხედვით) და ფილიმონ ქორიძის მიერ აღწერილი მე-19 საუკუნის პედაგოგიური ტექნიკის ფორმა – *სასწავლებელი ნმები*, უკვე ნასწავლი „პროტოტიპული მელოდიების“ პარმონიზებას უკავშირდება, რისი მსგავსი ტრადიცია ევროპულ და ბიზანტიურ წყაროებშიც დასტურდება.

ზაალ წერეთლის (საქართველო) მოხსენებაში „ძველი ქართული ნევმური სისტემის გაშიფრვა და პრაქტიკაში ხელახლა დანერგვის გზები“ ნაჩვენებია ძველი ქართული ნევმების კვლევის (2002-2004 წ.) მეორე ეტაპი. მიკვლეული ახალი ფაქტების საფუძველზე, ავტორის აზრით, დადასტურებულია უტყუარი კავშირი ძველ ნევმილებულ ტექსტებსა და XIX ს. ხანოტო ხელნაწერებს შორის და თავისუფალი მონაკვეთების სიღაბურ გლობასთან დაკავშირების საფუძველზე დასაბუთებულია მოსაზრება აქამდე გაურკვეველი, ყველაზე ხშირად ხმარებადი სამგალობლო ნიშნის მნიშვნელობის შესახებ. მეკლევარს მოჰყავს ძლისპირების პანგების ნევმურ ტექსტებთან მისადაგების, როგორც ძველი ნევმური სისტემის აღორძინებისა და სამგალობლო პრაქტიკაში დანერგვის საშუალების რამდენიმე მაგალითი.

ნინო ფირცხალავას (საქართველო) მოხსენება „იოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისას“ მიხედვით“ წარმოაჩენს XI-XII საუკუნის ამ ძეგლში დაცულ უხვსა და მრავალმხრივ ლექსიკურ მასალას, რომელშიც განსაკუთრებული ადგილი უკავია სამუსიკო ტერმინოლოგიას. სწორედ სხვადასხვა საბუნებისმეტყველო საკითხების მოაზრებისას სამუსიკო პარალელების გამოყენების ფაქტმა განაპირობა ამ ანთროპოლოგიური ხასიათის თხზულებით ავტორის დანიტერესება. „ბუნებისათვის კაცისას“ მუსიკალური ანალოგიებითა და საკრავიერი ტერმინოლოგიით მოსამზადებელ საფეხურად იქცა პეტრიწის ფუნდამენტური ნაშრომისათვის „განმარტება პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის“, რომელიც, თავის მხრივ, წარმოადგენს პრინციპულ დოკუმენტს ქართული მრავალხმიანობის კვლევის საქმეში.

კრებულის ბოლო მონაკვეთში წარმოდგენილია მრავალხმიანობის სოციალური ასპექტებისადმი მიძღვნილი მოხსენებები, რომელშიც მრავალფეროვნადაა ასახული ფოლკლორისა და, კერძოდ, ტრადიციული მრავალხმიანობის არსებობის თანამედროვე სოციო-კულტურული გარემო, მსოფლიო გლობალური პროცესების შედეგად მომხდარი ცვლილებები შემსრულე ბლობაში, ავთენტურობის ინტერპრეტაციაში.

ქეროლან ბითელი (დიდი ბრიტანეთი) მოხსენებაში „პოლიფონია გლობალურ სოფელში: მოტივები და მნიშვნელობები“* განიხილავს თანამედროვე მსოფლიოში უკანასკნელ ხანს გავრცელებული „გლობალური სოფლის“ იდეის ბრიტანულ პრაქტიკას. სულ უფრო იზრდება კულტურის მატარებლების ინიციატივა, სხვებს გაუნაწილონ საკუთარი მემკვიდრეობა. ამ ტენდენციის ზრდას ხელი შეუწყო UNESCO-ს დეკლარაციამ, რომლის თანახმად, ერთი კულტურის არამატერიალური მემკვიდრეობის შედგენი კაცობრიობის საერთო მემკვიდრეობაცაა. ავტორი ამაში ხედავს „კულტურის თანამფლობელობის“ ელიშერ გარაყანიძისეული იდეის გასაღებს. იგი ცდილობს პასუხი გასცეს კითხვას – რატომ იძენს ასეთ დიდ მნიშვნელობას სხვა კულტურათა სიმღერები „გლობალურ სოფელში“ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან შეკრებილი სიმღერისმოყვარული საზოგადოებებისათვის? და ასკვნის, რომ ეს არის მულტიკულტურული, ტრანსეთნიკური ოჯახის რამდენიმე დღეში განახლების შესაძლებლობა, რაც მის თითოეულ წევრს ეხმარება საკუთარი თავის შეცნობაში.

ე.წ. „მსოფლიო მუსიკას“ ეძღვნება ანა გ. პიოტროვსკას (პოლონეთი) მოხსენება „მსოფლიო და ტრადიციული მუსიკა. ავთენტურობის პრობლემა“*. ავთენტურობის პრობლემა დასმულია იმ ტრადიციულ მუსიკასთან მიმართებით, რომელიც გამოიყენება კომერციული მიზნით და რომელსაც მსოფლიო მუსიკას უწოდებენ. მსოფლიო მუსიკა განხილულია, როგორც XX–XXI საუკუნეების მიჯნის განსაკუთრებული ფენომენი. იბადება კითხვა – რას ნიშნავს მსოფლიო მუსიკის გაჩენა: ფოლკლორის სიკვდილს,

თუ, უბრალოდ, აღნიშნავს მისი განვითარების ახალ ფაზას? მეკლევარი ასაბუთებს, რომ ავთენტურობა ტრადიციული მუსიკის იმანენტური თვისებაა, ისევე, როგორც მუდმივი ცვალებადობა. ამიტომ ახალი ელემენტების შერევითა და ძველი საზღვრების მოშლის შემდეგაც, ის თვითგანახლებადია და, იმავდროულად, ინარჩუნებს ავთენტურობასაც.

ნანა ვალიშვილი (საქართველო) მოხსენებაში „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები თანამედროვე საქართველოში“, წინა მოხსენების მსგავსად, ავთენტურობის პრობლემა დასმული, თუმცა პრაქტიკულ პლანში და ეყრდნობა საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ ორგანიზებული ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის (2005-2006 წლების) აუდიო-ვიდეო მასალას, რაც, დღევანდელ საქართველოში ამ მხრივ არსებულ სრულ და რეალურ სურათს წარმოადგენს. ავთენტურობის კრიტერიუმად აღებულია მონაწილეთა საშემსრულებლო ტრადიციული მანერის ერთგულება და, შესაბამისად, დათვალიერება-ფესტივალის მონაწილეები დაჯგუფებულია, როგორც „პირველადი“ და „მეორადი“ შემსრულებლები. განხილულია თანამედროვე ხალხური შემსრულებლობის ზოგადი ტენდენციები (რეპერტუარი, შესრულების ფორმა, საშემსრულებლო სტილი და მანერა, ინსტრუმენტული თანხლება), რომლებიც დღეს ქართული ფოლკლორის „შესრულება-ქმნადობის“ ცოცხალ პროცესს წარმართავენ.

კარსტენ ვერჯინი (გერმანია) მოხსენებაში „კრეოლიზაციის ხმები: „სოციალური მრავალხმიანობა“ სამხრეთ-დასავლეთ ინდოეთის ოკეანეში“*, „სოციალურ პოლიფონიას“ განიხილავს, როგორც ინდოეთის ოკეანის აუზის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილის პოლიტიკური და კულტურული თავისებურებების მნიშვნელოვან სამეცნიერო კონცეფციას. პოლიფონიის ტრადიციული დეფინიცია ემყარება მხოლოდ მუსიკალურ კომპონენტს. ასეთი ტრადიციული პოლიფონიის განვითარება გრძელდება, მაგალითად, აფრიკაში, სადაც ევროპული, ჩრდილოამერიკული ან კარიბის ზღვის გავლენები ცვლიან ადგილობრივ ტრადიციულ ინტონირებას. ინდოეთის ოკეანის სამხრეთ დასავლეთში თანამედროვე პოლიფონიის „ევროპეიზებული“ ფორმები მჭიდროდ არის დაკავშირებული კოლონიურ წარსულთან. ავტორი ხაზს უსვამს სპეციფიკური „სოციალური პოლიფონიის“ ამ ასპექტს ერთ-ერთი მუსიკალური სტილის – სეზა მბაგალითზე. კვლევას საფუძვლად დაედო ეთნოგრაფიული ექსპედიციის მონაცემები, ადგილობრივ მუსიკოსებთან ინტერვიუები, სხვადასხვა რეგიონის (რეუნიონი, მაგრიკია, როდრიგესი) და კრეოლური მუსიკალური ჯგუფების წევრების დაკვირვებები.

რუსუდან წურწუმიას (საქართველო) მოხსენება „ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციალ-კულტურულ კონტექსტში“ ეძღვნება XX საუკუნეში საქართველოში არსებულ სოციალ-კულტურულ ვითარებას. მეკლევარი გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებულ ფოლკლორულ მოძრაობას განიხილავს, როგორც ქართული საზოგადოების რეაქციას ამ ვი-

თარებაზე. ამის შედეგად, თანამედროვე ქართული საზოგადოების უმეტესი ნაწილი სწორედ ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან ახდენს იდენტიფიცირებას, თუმცა ქართული ზეპირი მუსიკალური ტრადიციის არსებობის ფორმა მხოლოდ მრავალხმიანობა არაა. მოხსენება ასახავს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფუნქციონირების სურათს თანამედროვე სოცო-კულტურულ სიტუაციაში და არკვევს, რატომ შეინარჩუნა მან ეროვნული იდენტოფიკაციის ერთ-ერთი უძლიერესი ფაქტორის მნიშვნელობა.

ჯონ შორტისისა და მოია სიმპსონის (ავსტრალია) მოხსენებაში „ქართული ხალხური სიმღერა და „ბითლზი“ ერთმანეთს ხვდებიან“ წარმოდგენილია თანამედროვე მუსიკალური სამყაროსათვის ტიპური მოვლენა – ტრადიციული და პოპულარული მუსიკის სიმბიოზი. უკანასკნელ წლებში ავსტრალიაში ქართული ხალხური მუსიკის მიმართ გაზრდილმა ინტერესმა 2008 წელს, კანბერაში ჩატარებული ეროვნული მრავალკულტურული ფესტივალის ფარგლებში ახალი მიმართულება შეიძინა – ქართული ხალხური მუსიკა წარმატებით შეერწყა ბითლზის მუსიკას. ლენონის, მაკკარტნის, პარისონის სიმღერები მდიდარია ბურდონული ბანის ხალხური პარმონიული ტრადიციებით, დისონანსებითა და კილოებით, რამაც შესაძლებელი გახადა მათი არნაირება ქართულ სტილში. ამ ნაშრომის ავტორები, რომლებიც ამავე დროს ამ სპექტაკლის რეჟისორები იყვნენ, შეეცადნენ მოხსენებაში აეხსნათ ამ ორი მუსიკალური სტილის შერწყმის შედეგად მიღებული ჰიბრიდული მოვლენა.

და ბოლოს, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ 21-ე საუკუნის პირველი წლებიდანვე ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური სფერო გახდა. ეს აშკარაა, თუ გავითვალისწინებთ ტრადიციული მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილი სპეციალური კონფერენციების რაოდენობას. ბოლო ათწლეულში, საქართველოში ჩატარებული სპეციალური სიმპოზიუმების გარდა, ასევე ჩატარდა ორი სპეციალური კონფერენცია ვენაში (ავსტრია), კონფერენცია ალენტეხოში (პორტუგალია), ხოლო 2010 წელს, თბილისის შემდეგი, მეხუთე სიმპოზიუმის დაწყებამდე ორიოდე კვირით ადრე ტარდება ტრადიციული მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილი ICTM-ის კონფერენცია სარდინიაში (იტალია). ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევა არნაზულ აყვავებას განიცდის და, ალბათ, შეიძლება ითქვას, რომ ამ მისასალმებელ ტენდენციაში თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის მიერ ჩატარებული სიმპოზიუმებს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ.

FROM THE EDITORS

This is a collection of papers of the 4th International Symposium for Traditional Polyphony. The symposium was held on 15-19th September, 2008, a month after the war between Russia and Georgia. It should not be too difficult to imagine in what circumstances went the symposium. Georgian hosts, as well as scholars from different countries, who were going to take part in the Symposium, were equally shocked. But as soon as the military operations stopped, symposium organizing committee made a firm decision to go ahead with the symposium, as a symbol of peaceful choice of Georgian people. "I congratulate you for being so strong" – these words came from Prof. Polo Vallejo from Madrid, when he learned that despite the recent tragic events the symposium was not cancelled.

According to a booklet of the fourth Symposium, thirty scholars from fifteen countries were going to arrive to Georgia. Fourteen scholars from eleven countries arrived. Arrival of colleagues from different countries to a country still in a position of war was a powerful act of support from them, and we are profoundly grateful for this.

According to the traditional procedure of the symposium, all the registered scholars already had full texts of their papers sent to the Organizing Committee. That's why we decided to include the texts of all those papers, even if the scholars had to cancel their participation in the conference. So their papers are placed according to the themes of the symposium, and the papers which were not deliver by their authors, are marked with the asterisk.

The first theme of the symposium was dedicated to the **historical aspects of traditional polyphony**. **Joseph Jordania (Australia/Georgia)** dedicated his paper "**Musical and emotion: Humming in the Beginnings of Human History**" to the widely known, but mostly neglected phenomenon: humming. He put forward an argument, that humming is an extremely archaic, pre-language communication phenomenon, which is known in several social animal species under a name of "contact calls". According to the results of the research of Joseph Jordania, humming is a genetic element of human psychology, and its function was providing a security for hominid groups, control of predators, creation of positive emotions and psychological comfort among group members.

In her paper "**Slovenian Part Singing: A Myth or Reality?**" **Urša Šivic (Slovenia)** noted that Slovenia belongs to Alpine geographic-cultural area and is known for 3, 4, 5, and 6-part singing. She discussed the traditional manner of performance, the problem of "deformation" of the traditional polyphony and comes to a conclusion that the reasons for these changes must be found in substantial changes in social life, which have a profound influence on the existence of the folkloric environment and subsequently, on the traditional culture as well. Works of Slovenian ethnomusicologists are based on the existing audio recordings, which give us a picture of the state of traditional music from the middle of the 20th century until today. These recordings

represent idealized picture of Slovenian polyphony, but the real situation is quite different. Traditional song continues its life, and together with older forms, the new, more or less transformed forms are *arising*. Comparing the older and more recent recordings gave the presenter *basis* to study the changes in structural and aesthetic element of the traditional polyphony.

Gia Baghashvili's (Georgia) paper "**The Aesthetic Mechanism of the Paucity of Melismatics in Georgian Folk Music Genres of the Pre-Christian Provenance**" deals with the absence of melismatic melodic development in pagan religious folk genres, which are connected with the worldview of the Georgians' ancestors. The fact is explained in the realms of aesthetics by the following mechanism: in the artistic-aesthetic universe of cult music, built on the principle of the death and the renewal of intonation, musical and figural homogeneity is a self-satisfying artistic and aesthetic model.

Taida Lange (Latvia) presented a paper "**An Older Indigenous Stratum of Traditional Music in Latvia – Drone Polyphony and its Connection with Recitative-Like Songs.**" The most archaic layers of Latvian polyphony was the topic of the paper. The author designed a computer stimulation program for the presentation of the Latvian drone polyphonic ritual song, and created the variant models of the types of drone polyphony. The author gave the visual interpretation of the different melodic types from different regions of Latvia, and compared them within the same tradition. Based on the analyses of the melodies of "*godu balls*" she investigated the process of formation of the most archaic melodic types, that laid a foundation for the further development of musical language.

Susanne Ziegler (Germany) in her paper "**Siegfried F. Nadel and his Contribution to Georgian Polyphony**"* discussed the importance of the first major foreign scholarly work in the study of Georgian traditional polyphony. Nadel's work "*Georgian Songs*," which was based on the recordings from the Georgian war prisoners in German war camps, is the first detailed analyses of Georgian traditional music in the western musicology. Siegfried Nadel (1903-1956), who is primarily known as an anthropologist, who studied ethnography of African peoples, also published studies of traditional music. The paper discusses Nadel's ideas about Georgian polyphony, along the biography of the scholar, his collections, letters and publications, which are stored in various German organizations.

The next section of this collection of the papers, dedicated to the "**Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony**," discusses quite a wide geographic area. Different aspect of Polynesian, Bushman and Pygmy, Italian, Georgian, Lithuanian, Adyghean, Taiwanese polyphony are discussed in this section. This section is opened by the paper of Dieter Christensen (USA/Germany) on "**Vocal Polyphony in Western Polynesia – Some Questions about Origins.**" Based on historical, anthropological, and linguistic research data the presenter discussed the immense world of Polynesia, occupying the south of Pacific Ocean east of Solomon

Islands, and populated by the migrating waves from South-East Asia. Paper discusses in details the polyphonic types in Tuvalu (formerly Ellice Island), Samoa, and Kiribati (former Gilbert Islands), outlining the possible influence of the process of migrations and adaptations in the development of new local style.

In a paper **"Some Notable Feature of Pygmy and Bushmen Polyphonic Practice, with Special Reference to Survivals of Traditional Vocal Polyphony in Europe"*** the author **Victor A. Grauer (USA)** shares the idea of ethnomusicologist Joseph Jordania about the links between the most archaic pre-Indo-European traditions of vocal polyphony, surviving in several isolated mountainous regions of the Europe, and suggests that the same situation is in Africa, where the vocal polyphony of Pygmies and Bushmen survived only in several isolated regions in rainforests and deserts. The author suggests that these polyphonic traditions are the remnants of the very ancient unity, stretching back to the epoch before the "out of Africa" migration of humans some 100 000 years ago. Grauer proposed the existence of the deep historical connections between the Pygmy-Bushmen and European polyphonic traditions.

Gerald Florian Messner (Australia) presented paper **"They Howl Like Wolves ("ululant ad modum luporum...")... A New Look at an Old Persistent Lombardian Polyphonic Oral Tradition Loathed by Medieval and Renaissance Music Scholars"**.* This tradition was apparently favored by the local government, as it was performed in Milan Cathedral, although it did not follow the common European musical tastes. This singing style was severely criticized both by invited as well as local music scholars, and was compared to the "howling of wolves." After studying very interesting musical materials, the author comes to a conclusion, that the Medieval Lombardian polyphonic style was close to the vocal polyphony that still exists in several Balkan mountainous polyphonic cultures. This tradition is based on the sharp dissonant intervals, known in ethnomusicology under a term "Schwebungsdiaphonie" or interferential diaphony.

In a paper of **Nino Kalandadze-Makharadze (Georgia)** **"The Multipart Lyrical Cradle Song in Georgia,"** based on the recorded fieldwork materials and published transcriptions, the author studied artistic peculiarities of an important genre of the lyrical sphere of the oral tradition in Georgia: polyphonic cradle song. The importance of the social and cultural environment is considered crucial in the emergence of this phenomenon. Author connects the origins of polyphonic lullabies to the tradition of family ensemble singing, and to the performance activity of Georgian choirs from the last decade of the 19th century.

Paper **"Ethiopian Vocal Polyphonic Techniques: A Global Insight"*** by **Oliver Tourny (USA)** presented a comprehensive review of the diversity of musical traditions in this East African country. The author demonstrates that different polyphonic techniques exist not only in the south of Ethiopia, but all over the country. Tourny discusses

different polyphonic techniques and concludes that all the existing major techniques of polyphony are present in Ethiopia, from the simplest to the most complex ones.

The paper of Maka Khardzialni (Georgia) "Svan Hunting Songs" is dedicated to one of the most ancient layers of Svan musical folklore (the most mountainous region of North-West Georgia where people speak their own Svan language), connected to the tradition of hunting. The author, the first ethnically Svan ethnomusicologist, based her paper on the existing published materials, as well as materials collected by the author from Svan hunters, their descendants and Svan singers. The paper discussed the possible classification of Svan hunting round-dance songs in connection to the various rituals and beliefs connected to hunting, and presents classification of Svan hunting song repertoire from more ancient to more recent layers.

Daiva Račiunaite-Vyčiuniene's (Lithuania) paper "Two Ways the *Sutartines* Have Spread in Modern Culture: the Sacred and the Profane" discussed a problem of the survival and functioning of the ancient singing tradition in a modern environment. The author discusses the use of the tradition of Lithuanian sutartines in the compositions of contemporary Lithuanian composers, oratories of Bronius Kutavičius, and "Sutartines party" by Linas Rimša and Linas Paulauskis. According to the author, the Lithuanian polyphonic style sutartines, presented in these compositions in the authentic way, is the best confirmation of the idea of Lithuanian theologian Gintaras Beresnevičius "The only way to return to true humanity is to return to the archetypal heritage."

Vladimer Gogotishvili (Georgia) presented a paper "Specific Features of the "Fourth Cadence" in Multipart Kartli-Kakhetian Songs." The paper discusses modulation capabilities of the so called fourth cadence (finishing a musical idea with the interval fourth). According to the author, the origins of this cadence is connected to the presence of the interval fourth as the structural axis in the ancient scale systems. Tonic, expressed in bass, is joined by the more unstable fourth given in the top part. Final fifth (from the so called "Georgian Cadence") gives more stability to the cadence. Final fourth, devoid of the stable character, gives a peculiar "mysterious" sound to the fourth cadence.

Paper by Alla Sokolova (Adyghea, Russia) "*Zhu – Vocal Part of the Adyghe Traditional Instrumental Polyphony*"* is dedicated to the Adyghe instrumental ensemble. Central theme is the vocal part "Zhu" (lit. everybody), is a movable drone or ostinato formula, performed by a group of performers, both in vocal polyphony as well as in instrumental tunes. Zhu is sung on different nonsense-syllables ("e-o-o", "ai-ra", "ai-na-na"). During the existence of Soviet Union the Adyghean traditional polyphony (often known as "solo-drone singing") underwent deformation with the subsequent loss of drone in many traditional songs. Existence of *Zhu* in instrumental music provided means of survival for Adyghean traditional polyphony, and today a vocal drone has become one of the strongest elements of Adyghean cultural identity.

In a paper **"Atypical Elements in Georgian Folk Songs"**, the author, **David Shugliashvili (Georgia)** discusses the problem of identification of national musical heritage, which is primarily manifested by the typical features. This is true for the inter-ethnic diversity of styles as well. Interaction between the general categories of the folklore with individual performers create complex gamut of artistic versions and improvisations, which is the main source of constant development of live folkloric tradition. The topic of the research is atypical elements that are present in every category of traditional music (meter, rhythm, melody, harmony, articulation, dynamism, instrumental accompaniment etc.). According to author, these kind of atypical elements, as a rule, are present in more highly developed musical dialects.

A shared paper, presented by **Simha Arom (France)** and **Polo Vallejo (Spain)**, **"Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony"** represents the first attempts of systemic study of the peculiarities of Georgian harmony by non-Georgian scholars. Originality and complexity of Georgian traditional polyphony made the authors of the paper to study purely musical-technological characteristics of Georgian polyphony, without taking into account other (historical, ethnographical) characteristics. The research was based on the variety of sources, including existing transcriptions, audio recordings, and a body of Georgian church-songs transcribed by the authors of the paper, all about 250 church-songs and traditional songs from various regions. Cadences are grouped into three different types, polyphonic techniques – into four types, from the simple to the most complex: (a) songs with a drone bass, (b) homorhythmic songs, from strict homorhythm to ornamental homoprythmic songs, (c) contrapuntal songs with different rhythm in every part, and (d) co-existence of more than one polyphonic technique in a polyphonic texture. The authors consider this paper as a beginning of a long running research project on Georgian traditional polyphony, which will ultimately provide an alternative view at the characteristics of this complex tradition.

A paper, presented by **Žanna Pärtlas (Estonia)** **"A "Hen-And-Egg" Problem: Interrelation Between Scale Structure and Vertical Structure in Setu Multipart Songs"** deals with the theoretical issues on the example of the older layer of Setu (South East of Estonia) polyphony, in which a very original system of pitch organization is found. In some multipart singing styles the leading principle is the vertical combination of certain degree of the scale. When the different scales are present this principle provides different harmonic intervals. Thus the vertical structure of a song results from the structure of a particular scale. At the same time, in other cases, the preference for certain harmonic intervals is the leading principle, and this preference causes changes in the scale structure. In the present paper the nature of this phenomenon is explored.

Natalia Zumbadze (Georgia) presented a paper **"Georgian Multipart Singing and Its Additional Arguments"*** which was dedicated to ostensibly less important aspect of national musical culture: presence of the elements of polyphonic thinking in monophonic songs. Based on a rich factual materials (audio recordings and mostly

unpublished transcriptions) author studied the ways of exhibition of elements of polyphonic thinking in monophonic songs and monophonic versions of the polyphonic songs, and came to a conclusion, that polyphonic singing is the basis of Georgian musical culture, but at the same time the elements of polyphony, present in monophonic songs, are considered as the additional arguments of polyphonic thinking.

Franz Foedermayr and Werner A. Deutsch (Austria) delivered a paper **"Transcribing Historical Sound Recordings: Multipart Songs from Guria Recorded by Robert Lach in 1916."** Robert Lach (1874-1958), at the time of recording a lecturer, and later a professor of the Department of Comparative Musicology of the Vienna University, made recording of Georgian war prisoners in Austria-Hungarian war prisoner camps. In Eger (contemporary Cheb in Czech Republic) he had an opportunity to record songs on phonograph during the last two days of his study of Georgian traditional songs. These recording are stored at the Vienna phonogram-archive. Transcriptions of five Gurian songs, presented by melodic lines of different parts, were discussed by the authors of the paper. Difficulties of transcribing these songs was noted and a special method of transcribing of such songs, based on a computer program S-TOOLS-STx2 was suggested.

In a paper of **Lu Yu-Hsiu (Taiwan)**, **"A Phenomenon or a Concept? The Polyphony of Aborigines in Taiwan,"*** various polyphonic styles of aboriginal tribes of Taiwan are studied. There are heterophony (Tao tribe), canon (tribe Atayal, Puyuma, Amis), parallel polyphony (Saysiyat, Bunun, Tso tribes), free counterpoint (Amis tribe). Despite the presence of acoustical polyphony (more than one pitch at one time) some Aboriginal tribes do not have a concept of polyphony (like among Saysiyat). Had these concepts been forgotten or polyphony existed without the accompanying concepts? Presenter did not suggest a straightforward answer to this question. As one of the explanations, the presenter suggested that because of the lack of the education, many Aboriginal tribes did not adequately perceive polyphony, although they were handing down the tradition of polyphonic singing to the next generations.

Theme **"Polyphony and Instrumental Music,"** comprising the third group of papers in this volume was represented on the symposium by two papers. **Tamaz Gabisonia (Georgia)** presented a paper **"Forms of the Georgian Folk Instrumental Polyphony"** which was dedicated to the role and the possibilities of creating functional forms of polyphony on various Georgian musical instruments. Musical instruments are characterised as a tangible representation of vocal and instrumental music, and the peculiarities of different musical instruments in representing different facets of vocal music is discussed. The author discusses the criterion of types and forms of functional polyphony in instrumental music. The role of three main groups of instruments in Georgian instrumental polyphony are discussed; Two main forms of polyphony, characterising Georgian instrumental polyphony are distinguished, the first being a drone, and the second – ostinato polyphony. Drone polyphony is repre-

sented much wider and must be regarded as a leading form of instrumental polyphony in Georgia.

Manana Shilakadze (Georgia) delivered a paper on **"Early Forms of Accompaniment in Georgian Tradition."** The author considers accompaniment to be the main function of Georgian string instruments. The role of accompaniment is considered in the context of the early stages of development of epic genre and historical songs. This tradition has been preserved particularly well in ethnographic reality of the mountainous regions of Eastern Georgia. The author also discusses the specific terminology, connected to the initial function of the accompaniment ("bani" – bass, "shebaneba" – support with bass, "ebani" – name of ancient instrument used for the accompaniment).

The fourth group of papers are united under the theme **"Georgian Church-Singing Tradition."** The first from this big group of presentations is the paper by **Manana Andriadze and Tamar Chkheidze (Georgia)** **"Moduses in Georgian Church Singing."** Authors discuss those church-songs that both transcriptions and verbal descriptions are present. Comparative study of such church-songs allow establishment of peculiarities of voice coordination and a fund of melodic formulae of Georgian church singing. Some descriptions ostensibly denote different melodic formulae. The comparative analyses of several examples of church songs from Karbelashvili archive with the same church songs from the several existing lists of church songs ("Chrelta Nuskha") allowed the authors to come to the conclusion, that for sake of easier learning, in some church songs the canonic verbal models were substituted by the texts from other church-songs.

In a paper by **Ekaterine Diasamidze (Georgia)** **"On Some Aspects of Polyphony in Georgian Chanting"** Georgian church-singing is analyzed as an artistic phenomenon in which the religious and musical elements are intertwined. As a tradition which bears the characteristic features of both "hot" and "cold" cultures (Levi-Strauss), Georgian church-singing tradition has on one hand a long running written tradition, but at the same time it was still mostly handed down from generation to generations orally. A question of terminology is also discussed, and the author suggests that some theoretical aspects of Georgian polyphony do not fit the existing European terminology, so adopting a new more adequate terminology would facilitate better understanding of the material by the foreign scholars.

Svimon Jangulashvili (Georgia) presented a paper **"More than Three-Part Chants in Georgian Liturgical Tradition."** In the archive of Vasil Karbelashvili (episcope Stephan) there are number of more than three (from four to eleven) part church-songs, which attests the attempts of the revival of the tradition of the super-polyphonic (more than three parts) singing in Georgian churches. This tradition is well known from the literary sources of the 18th-19th centuries and literary sources, which contain the names of the parts and their functions. The author suggests the reasons of the attempts of revival of more than three part Georgian church songs in the end

of 19th century, and discusses the relationship of such specimen with the “normal” three part church songs.

John Graham's (USA) paper “**The Role of Memory in the Transmission of Georgian Chant**” deals with the tradition of transmission of multipart chants from generation to generation in medieval Georgia. Observation on the organization of chant repertoire by master-chanter helped him to understand the role of memory in the process of oral transmission of chant. The scholar confirms parallels between the two-part cadences in Byzantine and West-European treatises and the systems for learning Georgian multipart chants. The medieval Georgian phenomenon – *shetsqobileba* (according to Giorgi Mtatsmindeli) and the form of the 19th century pedagogic technique described by Pilimon Koridze – *Sastsavlebeli khmebi* is linked with the harmonization of the already studied “prototype melodies”; similar tradition is also found in Byzantine sources.

In a paper of Zaal Tsereteli (Georgia) “**Deciphering the Old Georgian Neumatic System and Ways of Re-Introducing it into Practice**” the new stage (2002-2004) of the research of deciphering of Medieval Georgian neumas was presented. On the basis of new facts, the author suggested that there is an obvious link between the old Georgian neumatic collections and the notated church-songs made in the end of the 19th century. On the basis of the connections of the free sections with syllabic chanting the author suggested a solution for the most widely used neumatic sign. The author presented a few examples of the resurrection and introduction of the use of neumatic system in contemporary Georgian church singing practice.

Nino Pirtskhalava's (Georgia) paper “**Ioane Petritsi's Musical and Aesthetic Thinking According to Nemesius of Emesa's “On Human Nature”**” deals with the abundant and versatile lexical material and philosophical, anatomical-physiological, and other scientific terms collected together in this monument of XI-XII centuries, translated by the Georgian Philosopher. The author implies the fact of the use of terms of special charge in a discussion of the musical parallels of this work by Petritsi. “On Human Nature,” with musical parallels and terminology has become a preparatory stage for such the principal document in the study of Georgian polyphony, as Petritsi's “Interpretations for Proclus Diadokhos and Platonic Philosophy.” The fact especially emphasizes the importance of the work, renowned for its versatile lexical material in the history of Georgian literature, in view from the standpoint of the history of Georgian music, too.

In the fifths, the last section, several papers grouped under the theme **Social Aspects of Traditional Polyphony** are represented. In these papers the phenomenon of traditional polyphony is viewed in various socio-cultural environments, in connection with the processes of globalization and the problems of interpretation of authenticity. Caroline Bithell (UK) presented a paper “**Polyphony in the Global Village: Motives and Meanings**”^{*} where she discussed the idea of the “global village” on the example of the Great Britain. There is a growing tendency from the carriers of the musical traditions to share their cultural traditions with the representatives of

other cultures. This tendency was also supported by the declaration of certain singing traditions by UNESCO, according to which the intangible masterpiece of one culture belongs to the whole humanity. In this the author sees the key to Edisher Garaqanidze's idea of "cultural co-ownership." The author tries to answer the question why the songs from very different cultures are becoming so important to the singing communities of the "global village." She comes up with an answer that this is an enrichment of a multicultural and trans-ethnic society that helps each of its members to enrich their own cultural world.

Anna G. Piotrowska (Poland) dedicated her paper **"World Music and Traditional Music: The Problem of Authenticity"*** to the problem of commercialization of traditional music under the name World Music. World Music is analyzed as a peculiar phenomenon of the 20th-21st century and a question is discussed: what does the birth of the phenomenon of World Music mean? Is this a sign of death of traditional music, or a new phase of its developments? The author argues that authenticity is an immanent feature of traditional music, as well as a process of constant change, therefore even with the introduction of new cultural elements and the loss of traditional boundaries traditional music continues to renew itself and maintain authenticity.

Nana Valishvili (Georgia), like the previous paper, concentrated on the problem of authenticity in her paper **"Georgian Traditional Polyphony and the Problem of Performing Folk Music in Modern Georgia"** although this author looked at this problem in more practical aspect, researching the situation based on the video-footage of the National Folklore Festival of 2005-2006, representing the real picture of the state of traditional music in different regions of Georgia. Loyalty to the principles of the performance of traditional music is serving as the criterion of authenticity, and performers are grouped as authentic and semi-authentic ("primary performance"), and family ensembles and individual performers of Georgian traditional song and dance ("secondary performance"). General tendencies of the performance of contemporary are analyzed (repertoire, form of performance, performance style, instrumental accompaniment), representing the live process of "performance-creation" of traditional folklore.

Carsten Wergin (Germany) dedicated his paper **"Thoughts on 'Social polyphony' in the Southwest Indian Ocean."*** The author considers the idea of "social polyphony" as an important concept of the political and social life of Southwest part of the Indian Ocean. Traditional definition of polyphony is based on musical component only. Development of this kind of polyphony continues, for example, in Africa, where European, North American, and Caribbean influences are strongly felt on the local musical traditions. European forms of polyphony in the Southwest part of the Indian Ocean are closely connected to the colonial past or the region. The aspect of specific "social polyphony" is analyzed on the example of one of the local musical styles. The research is based on the materials of the number of ethnographic

fieldworks, interviews with local musicians, the review of the ideas of the performers of the Creole music from different regions (mostly Réunion).

A paper by **Rusudan Tsurtsumia** "**Georgian Polyphony in a Modern Socio-Cultural Context**" was dedicated to the analyses of socio-cultural situation of Georgia during the 20th century. Scholar defines the folkloric movement that characterized Georgian society as a reaction on this situation. As a result, majority of Georgians identify themselves with the Georgian traditional polyphony, although Georgian oral musical tradition includes non-polyphonic genres and forms as well. The paper describes the contemporary state of traditional polyphony in Georgian society and discusses the reasons why does it remain one of the strongest factors of national identity.

In a paper of **John Shortis** and **Moya Simpson (Australia)** "**Georgian Folk Music Meets Beatles**" a contemporary phenomenon of fusion of traditional and popular musical styles was discussed. Growing popularity of Georgian music in Australia obtained a new dimension in 2007, when during a multicultural Festival in Canberra a new musical show was staged, where Georgian folk music was merged with the musical compositions of Lennon, McCartney and Harrison. The music of the Beatles is rich with drones, dissonant chords, sudden modulations, non-typical scales, and this made it possible to arrange them in a harmonic style of Georgian folk polyphony. After Canberra this musical show was successfully performed in Tasmania and Melbourne. The authors of the paper, who were the directors of the show, tried to explain the resulting hybrid of these two different musical styles.

And finally, as a conclusion, we can say, that during the first years of the 21st century the research of traditional polyphony has become one of the most active spheres of scholarly research of contemporary ethnomusicology. This is particularly apparent when we take into account the number of special conferences and symposia, dedicated to the research of traditional polyphony. During the last eight years, for example, apart from three international symposia, held in Georgia, two conferences were also held in Vienna, Austria (2005, 2008), and one was held in Portel, Portugal (2007); Also, in 2010, before the next (fifth) International Symposium on traditional polyphony in Tbilisi, there will be the first conference of the newly established ICTM study group on traditional polyphony in Sardinia (Italy). Research of traditional polyphony is experiencing a period of an extraordinary growth, and we can possibly say that the stable series of international symposia, held biannually in Tbilisi (Georgia) played and continue to play an important role in this welcome tendency.

პოლიფონიის ისტორიული ასპექტები

HISTORICAL ASPECTS OF POLYPHONY

**მუსიკა და ემოცია:
ლილინი ადამიანური ისტორიის სათავეებში**

ალბათ, კანონზომიერია, რომ ჩვენ ცხოვრებაში უადრესად ფართოდ გავრცელებული მოვლენები ზოგჯერ ყურადღების მიღმა გვრჩება. ეს ხდება არა მარტო ყოველდღიურ ცხოვრებაში, არამედ მეცნიერებაშიც. ამის მიზეზი, როგორც ჩანს, ისაა, რომ საყოველთაოდ გავრცელებული მოვლენები იმდენად ცნობილია ყველასათვის, რომ მათ უკვე აღარავინ აქცევს ყურადღებას. ასე იყო ყურადღების გარეშე დატოვებული, მაგალითად, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ადამიანური კოგნიტიური უნარი – შეკითხვის დასმა. როცა ამ საკითხით დავინტერესდი, აღმოჩნდა, რომ არავის არასოდეს გამოუკვლევია შეკითხვის ფენომენი, მისი წარმოშობის გზა და მისი შესაძლო მნიშვნელობა ადამიანური ენისა და აზროვნების ევოლუციაში.

დღევანდელ მოხსენებაში მინდა ვისაუბრო კიდევ ერთი ასეთი მივიწყებული, თუმცა ძალიან ფართოდ გავრცელებული მუსიკალური მოვლენის შესახებ, რომელსაც ვხვდებით ნებისმიერ ადამიანურ საზოგადოებაში და კულტურაში. ესაა ლილინი.

შეიძლება მსმენელებს მოეჩვენოთ, რომ ლილინი არც კი იმსახურებს სერიოზულ ყურადღებას, მაგრამ ნუ ავჩქარდებით! წარმოდგენილ მოხსენებაში მე შევეცდები დავასაბუთო, რომ ლილინი არის ადამიანური კომუნიკაციის ერთ-ერთი უძველესი, და რაც მთავარია, უდიდესი პრაქტიკული მნიშვნელობის მქონე ელემენტი. იმასაც შევეცდები დავასაბუთო, რომ ლილინმა უდიდესი როლი ითამაშა ადამიანის ევოლუციის ადრეულ ეტაპებზე და დღესაც ძალიან მნიშვნელოვან (თუმცა ხშირად შეუმჩნეველ) როლს თამაშობს ჩვენს ცხოვრებაში.

მაშ ასე, დავიწყოთ. იმედია, არ დამჭირდება იმის ახსნა, თუ რა არის ლილინი. გარდა ხმის სიძლიერისა, სიმღერისაგან ლილინი კიდევ რამდენიმე მახასიათებლით განსხვავდება: (1) ლილინი ზოგჯერ გაუცნობიერებელია იმათთვის, ვინც ლილინებს; (2) ლილინი შეიძლება დახურული პირითაც (სიმღერისაგან განსხვავებით), (3) ლილინი, ასევე სიმღერისაგან განსხვავებით, შეიძლება ჭამის დროსაც (თუმცა არა ყლაპვის დროს); (4) საერთოდ, უფრო მეტი ადამიანი ლილინებს, ვიდრე მღერის და (5) ისინი ვინც ლილინებენ და მღერიან კიდევ, როგორც წესი, უფრო ხშირად ლილინებენ, ვიდრე მღერიან (თუმცა ამის შემჩნევა არ არის ადვილი სწორედ იმის გამო, რომ ლილინი ხშირად გაუცნობიერებელია).

მე რამდენადაც მახსოვს, მაგალითად, მამაჩემი, მიუხედავად იმისა, რომ ფურცლიდან კითხვის ბრწყინვალე ოსტატი იყო, საერთოდ არ მღეროდა სიმ-

დერებს. სამაგიეროდ, ის თითქმის გამუდმებით ღიღინებდა ნებისმიერი საქმის კეთების დროს: გაზეთის კითხვისას, სიარულისას, ფიქრის დროს, ზოგჯერ ჭამის დროსაც კი. ამ მხრივ, მამაჩემი არ იყო გამონაკლისი. მას შემდეგ, რაც ღიღინის გავრცელებისა და ფუნქციის კვლევით დავინტერესდი, შევაძინე, რომ არც ისე იშვიათია ადამიანები, რომლებიც რაიმე სხვა საქმის კეთების დროს ღიღინებენ (თუმცა ეს, როგორც უკვე აღვნიშნე, ზოგჯერ მათთვის გაუცნობიერებლად ხდება). ასეთებს შორის არიან ჩემი მეგობრები, სტუდენტები და კოლეგა ეთნომუსიკოლოგებიც. მაგალითად, ცნობილი ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი ტიმ რაისი, მისი მეუღლის, ქნ ენის მიხედვით, გამუდმებით ღიღინებს სახლში, რასაც არ უნდა აკეთებდეს. როგორც ერთ-ერთმა ჩემმა ავსტრალიელმა სტუდენტმა, 14 წლის ბერნადეტმა მითხრა, „მე რასაც არ უნდა ვაკეთებდუ, გამუდმებით ვღიღინებ ან ვმღერო. თუმცა მაშინ, როცა გაკვეთილებზე ვზივარ, მხოლოდ გულში ვმღერო, რადგან კლასში ამის გაკეთება სირცხვილიაო“.

დაახლოებით მსგავსი რამ მითხრა გაცილებით უფრო ასაკოვანმა კოლეგამ, ცნობილმა ეთნომუსიკოლოგმა ჯეფ ტაიტონმა: „მე ვღიღინებ, მაგრამ მხოლოდ გულში“ (ინგლისურად ეს ჟღერს, როგორც „ვღიღინებ თავში“. პირადი საუბარი, 2007 წლის 25 ოქტომბერი).

აშკარაა, რომ ამირანი მარტო არ იყო ადამიანებს შორის, ვინც გულში მღეროდა.

სანამ გადავიდოდეთ ღიღინის ევოლუციური როლის განხილვაზე, ჯერ მოკლედ განვიხილოთ, თუ რატომ და რა სიტუაციაში ღიღინებენ ადამიანები დღეს. 2008 წლის მარტში ღონდონის ზოოპარკის მიერ ჩატარებული არაფორმალური გამოკითხვის შედეგების მიხედვით, ადამიანების დიდი ნაწილი ღიღინებს მაშინ, როდესაც თავს კარგად გრძნობს. მანქანის ტარების და მუსიკის მოსმენის დროს სიმღერა და ღიღინი ალბათ ყველაზე უკეთ არის გავრცელებული თანამედროვე დასავლურ ქვეყნებში, თუმცა უფრო უცნაური ფაქტებიც გაირკვა. მაგალითად, ზოგი ღიღინებს ჭამის დროს, ზოგი კი – ინტიმური ურთიერთობების დროსაც. საინტერესოა, რომ ინგლისში, მე-18 საუკუნემდე, მოწონებას, ტაშის დაკვრის მაგივრად, ღიღინით გამოხატავდნენ. ეს ფორმა, სხვათა შორის, დღესაც არაიშვიათად გამოიყენება თანხმობისა და მოწონების გამოსახატავად, თუმცა ამას ჩვენ ხშირად ვერ ვამჩნევთ. საკმარისია, გავიხსენოთ სატელეფონო საუბრის დროს (თუ უბრალოდ, საუბრისას) თუ როგორ ხშირად ვეთანხმებით მოსაუბრეს „აჰა“-ს ან „მმმ“-ს სტერეოტიპული ინტონაციებზე აგებული გამოთქმებით.

როგორც ვხედავთ, ადამიანები ძირითადად ღიღინებენ, როცა კარგ გუნება-განწყობაზე არიან. საინტერესო შემთხვევა მიაშობ ტიმ რაისის მეუღლემ, ენ რაისმა: „ერთ დღეს ტიმი დაბრუნდა უნივერსიტეტიდან და მაშინვე შევატყვე, რომ არ ღიღინებდა, რაც ძალიან უცნაური იყო. ვკითხე, რა მოხდა-მეთქი და მითხრა, ერთი ძალიან უსიამოვნო საუბარი გვქონდა დეპარტამენტის სხდომაზე. დაახლოებით ერთი საათის მერე ისევ მომესმა ტიმის ღიღინი, მივხვდი, რომ ცუდმა განწყობამ უკვე გადაუარა და დავწყნარდიო“ (პირადი საუბარი, 2008 წლის 14 თებერვალი).

ეს ფაქტიც მიგვითითებს, რომ ლილინი დაკავშირებული არის კარგ განწყობასთან. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზოგიერთი ლილინის უარყოფითი ემოციების გამოსაწვევად იყენებს, როგორც, მაგალითად, ერთი ჩემი სტუდენტი, რომელიც გამომიტყდა, სახლში ხანდახან სპეციალურად ვლილინებს, რომ ჩემი უფროსი ძმა გავაბრაზო. ლონდონში უკვე დასახლებული გამოკითხვის შედეგად ასევე გაირკვა, რომ სხვების ლილინის მოსმენა ზოგს აღიზიანებს, განსაკუთრებით, თუ „მოლილინეს“ კარგი სმენა არა აქვს. თუმცა, ლილინის კავშირი დადებით ემოციებთან და კარგ გუნება-განწყობასთან მაინც აშკარა და წამყვანია.

ახლა კი დავსვათ დღევანდელი მოხსენების ყველაზე მნიშვნელოვანი შეკითხვა: შეიძლება თუ არა, რომ ლილინის ან ამჟამად ჰქონდეს, ან თუნდაც ადრე ჰქონოდა რაიმე პრაქტიკული ფუნქცია? და შეეცადოთ, ვუპასუხოთ ამ შეკითხვას.

* * *

შიმპანზეს, ბონობოსა და გორილას მსგავსად, ადამიანიც „სოციალურ ცხოველთა“ კატეგორიას განეკუთვნება. „სოციალური ცხოველები“ ეწოდებათ ისეთ ცხოველებს, რომლებიც ყოველდღიური დროის დიდ ნაწილს ერთად ატარებენ, ერთად ეძებენ საჭმელს, ერთად იცავენ თავს და, საერთოდ, ჯგუფში ატარებენ ცხოვრების უდიდეს ნაწილს.

მეცნიერებმა უკვე კარგა ხანია შეამჩნიეს, რომ მთელი რიგი სოციალური ცხოველებისა ჯოგში ერთად ყოფნის დროს გამოსცემენ გაურკვეველ და თითქოსდა შემთხვევით ხმებს, რომელთაც ერთი შეხედვით არავითარი ფუნქცია არ გააჩნია. აქ ლაპარაკია ისეთ ხმებზე, როგორიცაა, მაგალითად, ქათმების „მეჩხერი“ კაკანი, როცა ისინი მიწას ქეჩავენ. ამ ხმებს მეცნიერებმა „საკონტაქტო“ ხმები უწოდეს (Makedonia, 1986; Oda, 1996). სოციალურ ცხოველთა ჯგუფებზე დაკვირვების შედეგად გაირკვა, რომ ამ თითქოსდა შემთხვევით „საკონტაქტო ხმებს“ აქვს ორი ფრიად მნიშვნელოვანი ფუნქცია:

1. როდესაც გარშემო ეს ხმები ისმის, ყველამ იცის, რომ ისინი საკუთარი ჯგუფის წევრებს შორის არიან, რომ გარშემო სიწყნარეა, არავითარი მტაცებელი არ ჩანს და რომ ყველას მშვიდად შეუძლია გააგრძელოს ყოველდღიური საქმიანობა (ძირითადად, საჭმლის ძებნა და ჭამა);

2. თუკი ჯგუფის რომელიმე წევრი რაიმე საფრთხეს შეამჩნევს (მაგალითად, თვალს მოკრავს რაიმე საეჭვო ჩრდილს, ან გაიგებს საეჭვო ხმას), ის მაშინვე წყვეტს „საკონტაქტო“ ხმების გამოცემას და გაუნძრევლად შეშდება. მის მეზობლად მყოფი ჯგუფის სხვა წევრები მაშინვე ხვდებიან, რომ რაღაც საფრთხის ნიშანი გამოჩნდა, ისინიც წყვეტენ „საკონტაქტო“ ხმების გამოცემას, შეშდებიან და იწყებენ გარემოს თვალთვრებას. ეს ქცევა ჯაჭვური რეაქციით მალე სხვებსაც გადაეცემათ და სულ რამდენიმე წამში უკვე მთელმა ჯგუფმა იცის, რომ შეიძლება საფრთხე ემუქრებოდეთ და ყველა ერთად იწყებს გარემოს თვალთვრებას. ეს დაძაბული სიჩუმე გრძელდება, სა-

ნამ ჯგუფის წევრები არ გადაწყვეტენ, რომ რეალური საფრთხე არ ჩანს, რის მერც ჯგუფის წევრები უბრუნდებიან შეწყვეტილ საქმიანობას. ყველა ისევ წყნარდება და ისევ აღდგება საკონტაქტო ხმების დამამშვიდებელი ფონი.

დაუუკვირდეთ და დავიმახსოვროთ ეს მნიშვნელოვანი ფაქტი – **სოციალური ცხოველებისათვის სიჩუმე საფრთხის, განგაშის ტოლფასი ნიშანია**. მათში უსაფრთხოების და სიმშვიდის ატმოსფეროს ქმნის არა სიჩუმე, არამედ საკუთარი ჯგუფის წევრების ხმადაბალი ხმიანობა, თავისებური „ლილინი“.

ჯერ კიდევ ჩარლზ დარვინმა მიაქცია ყურადღება, რომ ყველა ცხოველი არ აფრთხილებს თავის თანამოძმეებს საფრთხის შესახებ სპეციფიკური „საფრთხის სიგნალით“. „ყველაზე უფრო გავრცელებული ორმხრივი დახმარება, რასაც უმაღლესი ცხოველები უწევენ ერთმანეთს, არის ის, რომ ერთმანეთი გააფრთხილონ გაერთიანებული გრძნობების – მხედველობისა და სმენის მეშვეობით. ყველა მონადირე-სპორტსმენმა კარგად იცის, როგორც ეს დოქტორ ჯაგერმა აღნიშნა, თუ რაოდენ ძნელია, შეუმჩნევლად მიეპარო ცხოველების ჯგუფს, გუნდს ან ჯოგს. მე დარწმუნებული ვარ, რომ გარეულ ცხენებს და მსხვილფეხა საქონელს არა აქვს რაიმე სპეციალური სიგნალი სხვებისათვის საფრთხის შესატყობინებლად; თუმცა როგორც კი პირველი ცხოველი შეამჩნევს საფრთხეს, იგი თავისი ქცევით და დამოკიდებულების შეცვლით აფრთხილებს ჯოგის დანარჩენ წევრებს მოსალოდნელი საფრთხის შესახებ“ (Darwin, 2004: 123). გარეულ ცხენებშიც და მსხვილფეხა საქონელშიც საფრთხის გამოჩენაზე პირველი რეაქცია გაჩუმება და მოძრაობის შეწყვეტაა.

კიდევ ერთი ფაქტი იმისა, რომ ცხოველებს შორის საფრთხის შეტყობინება ზოგჯერ სწორედ გაჩუმებით ხდება: როდესაც ბელურების ოჯახის ზოგიერთი ჯიშის ჩიტები მიწაზე კენკავენ საკვებს, ერთ-ერთი ჩიტი „გუშაგად“ არის დაყენებული, ის ზის მაღლა ხეზე და ათვალიერებს გარემოს (საერთოდ, მიწაზე ყოფნა ძალიან სახიფათოა ჩიტებისათვის, ამიტომ ჩიტები, როგორც წესი, მიწაზე ჯდომისას არ მღერიან, უფრო მეტიც, ადამიანის გარდა, მიწაზე მცხოვრები არც ერთი ცხოველი არ მღერის!). გარკვეული დროის შემდეგ სხვა ჩიტი ცვლის ხიდან მოთვალთვალე „გუშაგს“. თუ ყველაფერი წყნარადაა, „გუშაგი“ გამუდმებით, დაახლოებით ყოველ ხუთ წამში ერთხელ გამოსცემს ყველასათვის ცნობილ სიგნალს, რომელსაც მეცნიერები „გუშაგის სიმღერას“ ეძახიან. სანამ „გუშაგის სიმღერა“ ისმის, ყველა წყნარად არის. ჩიტები შემოთდებიან მხოლოდ მაშინ, თუ „გუშაგის სიმღერა“ რაიმე მიზეზის გამო შეწყდება (Wiekler, 1985). ამ შემთხვევაშიც, როგორც ხედავთ, „სიჩუმე საფრთხის ნიშანია“.

ბუნებაში ნამყოფი ადამიანისაგან ხშირად გაიგებ გამოთქმას: „ტყეში ისეთი იდეალური სიჩუმე იყო, რომ ძალიან კარგად დავისვენეო“. სინამდვილეში, ტყეში რომ მართლაც იდეალური სიჩუმე იყოს, იქ ადამიანი ვერ დაისვენებდა. ტყეში ყოფნისას ჩვენ გვაწყნარებს არა სიჩუმე, არამედ – ბუნების ხმები – ჩიტების ჭიკჭიკი, ფოთლების შრიადი, ნიავის ქროლა და ა.შ. ტყეში რომ მა-

როტაც სრული სიჩუმე იყოს, ეს ძალიან დამთრგუნველად იმოქმედებდა ჩვენს ფსიქიკაზე. ცდების შედეგად დადასტურებულია, რომ თუ ადამიანს მოაქცევ სრულ ხმიერ იზოლაციაში, როგორც წესი, ის რამდენიმე წუთში საშინელ დისკომფორტს და აუხსნელ შიშს გრძნობს და მოითხოვს ექსპერიმენტის შეწყვეტას. აქაც, როგორც ჩანს, მოქმედებს პრინციპი, რომ სოციალური ცხოველებისათვის სიჩუმე საფრთხის ნიშანია.

როგორც ვხედავთ, ამ, თითქოსდა შემთხვევით „საკონტაქტო“, ხმებს რამდენიმე ფრიად მნიშვნელოვანი ევოლუციური ფუნქცია აკისრია, კერძოდ ის, რომ (1) შეინარჩუნოს ჯგუფის წევრებს შორის აუდიო კონტაქტი, (2) ჯგუფის წევრებს მისცეს საშუალება, რომ ფსიქოლოგიურად დაწყნარდნენ და სრულფასოვნად დაისვენონ და (3) გააფრთხილოს ჯგუფის წევრები მტაცებლის ან რაიმე სხვა პოტენციური საფრთხის გამოჩენის შესახებ.

ყოველივე ზემოთ განხილულის შედეგად, მე ლილინს განვიხილავ, როგორც ადამიანური საზოგადოების „საკონტაქტო ხმებს“, რომელთა არსებობასაც უდიდესი პრაქტიკული მნიშვნელობა ჰქონდა ჯგუფის ფუნქციონირებაში. ასეთი ხმების ფუნქცია განსაკუთრებით აქტუალური იქნებოდა ჩვენი წინაპრებისათვის აფრიკის სავანაში მილიონობით წლების მანძილზე ცხოვრების დროს. შესაბამისად, გამოვთქვამ მოსაზრებას, რომ ლილინი არაა გვიანდელი კულტურული მოვლენა. პირიქით, ლილინის სათავეები მილიონობით წლის სიღრმეში უნდა იკარგებოდეს და ადამიანური ქცევისა და ფსიქოლოგიის „გენეტიკურ ფონდში“ უნდა იყოს მოთავსებული.

ბრიტანელმა ევოლუციონისტებმა, ბიოლოგმა რობინ დუნბარმა და ევოლუციურმა ანთროპოლოგმა ლესლი აიელომ წამოაყენეს „ვოკალური ალერსის“ (vocal grooming) თეორია, რომლის მიხედვითაც ადამიანური კომუნიკაციისა და ენის განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა ჯგუფურმა სიმღერა (Aie-llo, Dunbar, 1998; Dunbar, 2004). მათი აზრით, ასეთმა ყოველდღიურმა ჯგუფურმა სიმღერამ ადრეულ ადამიანთა საზოგადოებაში შეცვალა მაიმუნების ჯგუფებში ფართოდ გავრცელებული ერთმანეთის ბეწვის ქექვის ცნობილი „რიტუალი“, რომელსაც პრიმატების ჯგუფებში სოციალური კავშირების დამყარებისა და განმტკიცების ფუნქცია აქვს. დუნბარის და აიელოს აზრით, მას შემდეგ, რაც ადამიანთა წინაპრების ჯგუფებში წევრთა რაოდენობა გაიზარდა, საჭირო გახდა ახალი ტიპის სოციალური ურთიერთობის ფორმის დანერგვა, რომელიც საშუალებას მისცემდა დიდი ჯგუფის ყველა წევრს ერთად მიეღო მონაწილეობა. ჯგუფურმა სიმღერამ სწორედ ეს ფუნქცია აიღო თავის თავზე. ზემოთ განხილული ლილინის როლი დადებითი და მშვიდი განწყობის შექმნაში პირდაპირ არის დაკავშირებული რობინ დუნბარისა და ლესლი აიელოს საინტერესო მოსაზრებასთან.

რა თქმა უნდა, თავისთავად ჯგუფური სიმღერა, რომელიც მონაწილეებში დადებით ემოციებს იწვევს, არის მრავალხმიანობის წარმოქმნისა და ჩამოყალიბების შესანიშნავი მოდელი, თუმცა ამ უაღრესად საინტერესო საკითხზე სპეციალურად გაჩერებას დღევანდელ მოხსენებაში არ ვაპირებ.

ადამიანი უნიკალურად სოციალური არსებაა და საზოგადოების გარეშე ცხოვრება მას უჭირს როგორც ფიზიკურად, ისე ემოციურად. ეს განსაკუთრებით

ეხება ცივილიზაციის განვითარების ადრეულ ეტაპებზე მყოფ საზოგადოებებს. მაგალითად, გავისხენოთ, რომ ბევრ ტრადიციულ საზოგადოებასა და ტომში დასჯის უმაღლეს ზომად ითვლება „თემიდან მოკვეთა“, ანუ ადამიანის საზოგადოებიდან გაძევება (რაც ფაქტობრივად, სიკვდილით დასჯის ტოლფასი იყო). ნებისმიერ ადამიანს ესაჭიროება საზოგადოებაში ყოფნა, იმის შეგრძნება, რომ ის ამ საზოგადოების წევრია. როგორც ჩანს, სხვა ადამიანების ხმების გაგონებასაც სწორედ ამიტომ აქვს დამაწყნარებელი ეფექტი ჩვენზე.

ალერსიანი, დამაწყნარებელი ადამიანური ხმები ჩვენ გვჭირდება ჩვენი დაბადების პირველი დღიდანვე. სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებს აკვნის ნანები, რომლებიც ღიღინით ან ჩუმი სიმღერით სრუდდება. აკვნის ნანები უნივერსალური მოვლენაა ყველა ადამიანურ კულტურაში და იღვა მათი გენეტიკური ბუნების შესახებ უკვე გამოთქმულია (Modermott & Hauser, 2005; Justus & Hustler, 2005). აქვე მინდა გამოვთქვა ვარაუდი, რომ ევოლუციური განვითარების ადრეულ საფეხურზე ბავშვებისათვის დამაწყნარებელ ხმიურ ფონს შექმნიდა მთელი ჯგუფის ერთობლივი ხმადაბალი ხმიანობა, „ღიღინი“, ხოლო ადამიანთა პირველადი ჯგუფების ოჯახებად დაყოფის და ცალ-ცალკე საცხოვრებელი სახლების აგების შემდეგ, როგორც ჩანს, ბავშვისათვის დამაწყნარებელი ხმიური ფონის შექმნა სწორედ ინდივიდუალური დედის მიერ ნამღერმა აკვნის ნანამ აიღო. შესაბამისად, ჩემი აზრით, ინდივიდუალური აკვნის ნანა შესაძლოა უფრო გვიანდელი მოვლენა იყოს, ვიდრე ჯგუფური ნანა, ანდა, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ბავშვების ერთიანი ჯგუფური ხმიანობით დაძინება.

ხშირად არ ვაქცევთ ყურადღებას, თუ რამდენად უყვარს ადამიანს ხმაურიანი ფონი ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ალბათ, ყველა ჩვენგანს ჰყავს ისეთი ნაცნობი, რომელსაც სახლში გამუდმებით აქვს ჩართული ტელევიზორი ან რადიო, თუმცა, ხშირად არც ტელევიზორსა და არც რადიოს არავინ უსმენს. რისთვის იხარჯება ზედმეტი ენერგია და რატომაა ზედმეტი ხმაური სახლში? როგორც ჩანს, ადამიანები განსხვავებულები არიან და ზოგიერთს განსაკუთრებით აქვს გამწვავებული სოციალური ინსტინქტები. შესაბამისად, სრული სიჩუმე მათთვის მეუდროების შემქმნელი კი არა, არაკომფორტული შეგრძნების გამომწვევია.

ისიც ცნობილია, რომ თუ ადამიანი სახლში კომედიურ სატელევიზიო გადაცემას მარტოკა უყურებს, ის უფრო მეტს და უფრო გულიანად მაშინ იცინის, თუ მას სხვების სიცილი ესმის. სწორედ ამიტომაც არის, რომ ბევრ კომიკურ გადაცემას ბოლო რამდენიმე წელია თან ახლავს წინასწარ ჩაწერილი „წარმოდგენითი მაყურებლების“ სიცილი, რომელიც გიქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს მაყურებლების მთელ ჯგუფთან ერთად უყურებ ამ გადაცემას. ალბათ, ბევრ ხალხში იქნება მსგავსი გამოთქმა, რაც ქართველებისათვის კარგადაა ცნობილი: „გაზიარებული ბედნიერება ორმაგი ბედნიერებაა, გაზიარებული უბედურება კი – განახევრებული უბედურება“. სხვისი ხმის გაგონება სწორედ გაზიარების შთაბეჭდილებას ქმნის.

პარადოქსია, მაგრამ როგორც ჩანს, ერთი მხრივ, თითქოსდა ყველა ჩვენგანი მიისწრაფვის, რაც შეიძლება მეტად დამოუკიდებელი გახდეს, რაც შეიძლება მეტი ინდივიდუალური საკუთრება მოიპოვოს (სახლი, ტელევიზორი, მანქანა, მეტი პერსონალური სივრცე) და, ამავე დროს, სწორედ ჩვენი ბიოლოგიური წარსულის გამო, ჩვენ მაინც გვინდა ვიგრძნოთ თავი საზოგადოების წევრად, გვინდა ვიყოთ ადამიანებს შორის, გვესმოდეს მათი ხმები (თუნდაც ეს ზოგჯერ შემაწუხებელიც იყოს). მახსოვს, ერთხელ მოუვსმინე ჩემი უსაყვარლესი მწერლის, ნოდარ დუმბაძის ინტერვიუს, სადაც იგი ამბობდა, მე მაშინ მიყვარს ჩემი რომანების და მოთხრობების წერა, როცა ყველა სახლშია და როცა რადიოცა და ტელევიზორიც ჩართული არისო. ბევრმა შეიძლება თქვას, ეს საშუალო პირობები კი არაა, საგიჟეთი იქნებაო, მაგრამ დიდმა მწერალმა პუმანისტმა, როგორც ჩანს, კარგად იცოდა ადამიანთა შორის ყოფნის და მათი ხმების გაგების ღრმა ემოციური მნიშვნელობა და ფასი.

რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო მეტ და მეტ ადგილას ჟღერს მუსიკა ადამიანთა ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მუსიკა უკვე ისმის არა მარტო კონცერტებსა და დღესასწაულებზე, არამედ მაღაზიებში, ლიფტებში, გამოფენებზე, მანქანებში, მატარებლებში, თვითმფრინავებში, საქალაქთაშორისო ავტობუსებში, სპორტულ შეჯიბრებებზე, პოლიტიკურ ღონისძიებებზე და ა. შ. ზოგს ეს უარყოფით მოვლენად მიაჩნია, რადგან თვლის, რომ მუსიკის ჟღერა „უადგილო ადგილას“, როცა მას სპეციალურად არავინ უსმენს, მუსიკის როლის დეგრადაციაზე მეტყველებს. მე არ მიმაჩნია გამართლებულად ასეთი პურისტული შეხედულება მუსიკალური ხელოვნების როლზე. ნუ დავივიწყებთ, რომ თავისთავად მუსიკა, როგორც ჩანს, ჩვენს ევოლუციურ წარსულში უფრო პრაქტიკული მიზნებისათვის შეიქმნა, ვიდრე მაღალი ხელოვნებით ტკობისათვის. ასე რომ, თუ ლიფტებში და მატარებლებში აჟღერებული მუსიკა ადამიანებს კარგ და კომფორტულ განწყობას შეუქმნის და ზოგიერთს ჩაკეტილი სივრცის შიშსაც მოუსპობს, ამაში ცუდი არაფერი უნდა იყოს. გარდა ამისა, თითქოსდა, „უადგილო ადგილას“ მუსიკის მოსმენა და ფსიქოლოგიური კომფორტის შექმნა, როგორც ჩანს, მუსიკის უფრო არქაული ფუნქციის ამსახველია, ვიდრე მუსიკით ტკობა კლასიკური მუსიკის კონცერტზე. ეთნომუსიკოლოგიურ და ფოლკლორულ ნაშრომებში უკვე კლიშედ იქცა იმის აღნიშვნა, რომ მუსიკა უდიდეს როლს თამაშობს ამა თუ იმ ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებასა და რიტუალებში, ადამიანის დაბადება იქნება ეს, შრომის პროცესი, ქეიფი, ქორწილი, რელიგიური დღესასწაული თუ დაკრძალვა. ცივილიზაციის თანამედროვე განვითარება, ერთი მხრივ, უდიდესი ფაქტორია იმისა, რომ თანდათან მცირდება და იკარგება ტრადიციული, მუსიკით თანხლებული ცხოვრებისეული მომენტები და, ამავე დროს, მეორე მხრივ, სწორედ ცივილიზაციის თანამედროვე განვითარების დონე აძლევს ადამიანებს საშუალებას, რომ ტელევიზიის, რადიოს, „აიპოდებისა“ და „აიფონების“ საშუალებით შეიქმნან დამამშვიდებელი მუსიკალური ფონი ნებისმიერი საქმიანობის დროს.

* * *

ახლა მინდა განვიხილო ლილინის კიდევ ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ფუნქცია. გარდა კარგი განწყობილების გამოხატვისა, მუსიკას, სიმღერასა და ლილინის შეუძლია სტრესში მოხვედრილი ადამიანიც გაამხნევოს და დააწყნაროს. ეთნომუსიკოლოგებმა კარგად ვიცით, რომ მუსიკის გამოყენებას ფიზიკური და ემოციური ტკივილის მოსახსნელად ტრადიციულ კულტურებში უკვე ათასობით წლის ისტორია აქვს. „ბატონებოსა“ და „იავნანას“ მსგავს სიმღერებს და ნაზ საკრავიერ ჰანგებს ავადმყოფის დასამშვიდებლად სრულიად განსხვავებულ კულტურებში ვხვდებით. კლინიკურმა გამოკვლევებმაც დაადასტურეს, რომ მუსიკის მოსმენა დადებითად მოქმედებს ავადმყოფის ფსიქოლოგიურ განწყობაზე, მის წნევაზე, გულისცემაზე და ავადმყოფის გამოჯანმრთელების პროცესსაც გაცილებით უფრო ეფექტურს ხდის. მუსიკალური თერაპია ერთ-ერთი ყველაზე პერსპექტიული და სწრაფად მზარდი დარგია დასავლურ მედიცინაში. ამ ბოლო დროს ავსტრალიაში დაიწყო მუსიკის გამოყენება ვადამდე დაბადებული ფიზიკურად ძალიან სუსტი ბავშვების მოვლაშიც (Shoemark, 2006).

სმენის უდიდეს მნიშვნელობაზე ადამიანის განვითარებასა და ცხოვრებაში ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ ბავშვის განვითარების პროცესში, თვალუბის გახელამდე გაცილებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ დედის მუცელში, ბავშვს უკვე ესმის ხმები. საერთოდ, ნებისმიერი ჩვენგანის მიერ გარეგანი სამყაროს აღქმა, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ სმენითი შთაბეჭდილებებით იწყება. მკითხველს შეიძლება გაუკვირდეს ამის დაჯერება, მაგრამ როგორც ჩანს, დაბადებიდან სმენის უქონლობა გაცილებით უფრო დამთრგუნველია ადამიანის გონებრივი განვითარებისათვის, ვიდრე მხედველობის უქონლობა. სწორედ ამის შედეგი უნდა იყოს, რომ კაცობრიობის ისტორიაში დაბადებიდან ბრძმებს შორის უფრო ცნობილია ბრწყინვალე გონებისა და ნიჭის ადამიანები, ვიდრე დაბადებიდან ყრუ-მუნჯთა შორის. სხვათა შორის, დაბადებიდან სიმუნჯე, უმეტესად, სწორედ სიერუის შედეგია.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის შემთხვევები, როდესაც ადამიანები თვითონ იწყებენ ლილინს (ან სიმღერას), როდესაც ისინი ხვდებიან კრიტიკულ სიტუაციაში.

ლეგენდარულ სვან ალპინისტს, მიხეილ ხერგიანს (1932-1969) ჰქონია ჩვევა, რომლის შესახებაც მისმა ახლო მეგობრებმა იცოდნენ – თუ გამოუვალ სიტუაციაში მოხვდებოდა, სიმღერას იწყებდა ხოლმე. მახსოვს, მიხეილ ხერგიანისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ სატელევიზიო პროგრამაში ერთი ქართველი ალპინისტი იხსენებდა: ერთ-ერთი რთული ასვლის დროს ხერგიანს ჩამოუბახია ზემოდან (ხერგიანი ყოველთვის პირველი ადიოდა ყველაზე რთულ მონაკვეთებზე), შეიხსენით თოკი, ასეა ახლა საჭიროო. დაუჯერეს და თოკები შეიხსნეს, ცოტა ხნის შემდეგ კი „ლილეს“ სიმღერა გაუგიათ ზემოდან. ხერგიანის ახლო მეგობარს უთქვამს, მიშა თუ ძალიან რთულ სიტუაციაში ხვდება, მაშინ „ლილეს“ სიმღერას იწყებსო, ალბათ, ასეთ სიტუაციაში არის ახლათ. თოკები ისევ ჩაუბიათ და დაუძახნიათ ხერგიანისთვის, თუ შენ მო-

წყდები, ან დაგიჭერთ ან ყველანი ერთად დაგიღუპებითო. ხერგიანი მართლაც გამოუვალ მდგომარეობაში ყოფილა, მაგრამ ორ თითზე დაკიდულს ბოლოს მაინც მოუხერხებია ამ სიტუაციიდან გამოსვლა და ასვლის წარმატებით დაგვირგვინება. მადლობა მინდა მოვახსენო ბრწყინვალე სვან ალპინისტს, გივი წერუდიანს, მიხეილ ხერგიანის ახლო მეგობარს და მისი მრავალი ექსპედიციის მონაწილეს, რომელმაც ჩვენი შეხვედრისას სვანეთში 2008 წლის 25 სექტემბერს არა მარტო გაიხსენა ეს შემთხვევა, არამედ დამიზუსტა კიდევც, რომ ეს მოხდა უშბის სარკეზე ლეგენდარული ასვლის დროს, 1964 წლის 8 აგვისტოს¹.

როი პალმერი არის ინგლისელი სპორტის ფსიქოლოგი, თავად ყოფილი სპორტსმენი, ამჟამად მაღალი რანგის მწვრთნელი და სპორტულ ფსიქოლოგიაზე წიგნების ავტორი. დასავლეთში მისი წიგნებით ბევრი სწავლობს, თუ როგორ გაიუმჯობესოს სპორტული მიღწევები და როგორ მოიხსნას უარყოფითი ემოციები. როი პალმერთან 2007 წლის 11 ოქტომბერს ლონდონში შეხვედრის დროს გაირკვა, რომ მის ერთ-ერთ პაციენტს, რომელსაც ხშირად ჰქონდა ხოლმე „პანიკური შიშის“ შეტევები, თვითონვე მოუნახავს გზა, რომ თავიდან აერიდებინა ეს შეტევები – პანიკური შიშის პირველი სიმპტომების გამოჩენისთანავე (შიშის შეგრძნება, სულის შეხუთვა, კანკალი, ტკივილი მკერდის არეში, ოფლიანობა, თავბრუსხვევა და ა.შ.) იწყებდა სიმღერას, რის შემდეგ შიშის შეგრძნება ქრებოდა და სიმშვიდეც ბრუნდებოდა!

თუ ვინმეს გურიაში ღამით უწევდა დაუსახლებელ ადგილებში ან ტყეში გავლა, ეტყოდნენ: „წეკრიმანჭულე და ისე წადიო“. როგორც ჩანს, ჩვენმა წინაპრებმა გამოცდილებით იცოდნენ, რომ ადამიანის ხმის გაგონება, თუნდაც საკუთარი ხმისა, სტრესულ სიტუაციაში მოხვედრილ ადამიანს ამხნევეს და სიმამაცეს მატებს.

კიდევ ერთი, ფაქტობრივად, სრულებით მივიწყებული ადამიანური საქციელი – სტვენა – ამჟღავნებს მთელ რიგ საინტერესო პარადოქსებს ლილინთან. სტვენის ისტორია და შესაძლო ევოლუციური ფუნქცია თითქმის ისევე უწყურადღებოდ არის დატოვებული, როგორც ლილინისა. მართალია, როჯერ ვესკოტმა ჯერ კიდევ 70-იან წლებში გამოთქვა მოსაზრება, რომ სტვენა და არა სიმღერა, შესაძლოა, იყოს ადამიანური ენის წინაპარიო (Wescott, 1973), მისი ეს მოსაზრება დღეისთვის, ფაქტობრივად, მივიწყებულია. ჩემი აზრით, სტვენას, ლილინის მსგავსად, როგორც ჩანს, ჰქონდა საკონტაქტო ხმების ფუნქცია (ჯგუფის წევრებს შორის კონტაქტის შენარჩუნება, წყნარი, მშვიდი ატმოსფეროს შექმნა). მაგრამ მე არ მინდა, ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით შევეხო წარმოდგენილ მოხსენებაში, რომელიც ლილინის ევოლუციურ მნიშვნელობას ეძღვნება.

და ბოლოს, ჩამოვაყალიბოთ მოხსენების საერთო დასკვნები:

(1) ლილინი (და განსაკუთრებით ჯგუფური ლილინი – მრავალხმიანობის შესაძლო ევოლუციური წინაპარი) და მასთან დაკავშირებული დადებითი ემოციები, გვიან შეძენილი „კულტურული“ ჩვევა არ უნდა იყოს ადამიანებში. როგორც ჩანს, ესაა უძველესი, ენამდელი საკომუნიკაციო ფენომენი, რომე-

ლიც ცნობილია სოციალური ცხოველების მრავალ ჯიშში სახელწოდებით „საკონტაქტო ხმები“;

(2) ადამიანისათვის, როგორც სოციალური არსებისათვის, სრული სიჩუმე ევოლუციურად იყო (და ძირითადად ასე რჩება დღესაც) საფრთხის ნიშანი. ადამიანის ფსიქიკას ესაჭიროება სხვა ადამიანების ხმების გაგონება, და თუ ის მარტოა, მაშინ საკუთარი ხმის გაგონება ქმნის მისთვის დამაწყნარებელ ხმიერ ფონს;

(3) შესაძლოა, რომ მსოფლიოს კულტურებში უნივერსალურად გავრცელებული აკვნის ნანები, რომლებსაც ძირითადად დედები მღერიან, იყოს უძველესი ჯგუფური ხმიერი ფონის შეცვლა ერთი ადამიანის – დედის მიერ. ასეთ შემთხვევაში, ჯგუფური მრავალხმიანი აკვნის ნანების წარმოშობის საკითხი სრულებით ახლებურ რაკურსში შეიძლება იქნას განხილული;

(4) ლილის და სიმღერას შესწევს უნარი ფიზიკურ ან ემოციურ სტრესში მოხვედრილი ადამიანი დაამშვიდოს, შეუქმნას ფსიქოლოგიური კომფორტი, მოუხსნას მას ე.წ. „პანიკური შიშის შეტევები“;

(5) და ბოლოს, ამ ყველაფრის სათავე ის გარემოებაა, რომ ლილინი არის ადამიანის ფსიქოლოგიაში გენეტიკურად არსებული ელემენტი, რომლის ევოლუციური ფუნქციაც მილიონობით წლის განმავლობაში იყო ადამიანთა წინაპართა ჯგუფებში უშიშროების დაცვა, მტაცებლების კონტროლი და ჯგუფის წევრებში დადებითი ემოციებისა და მათთვის ფსიქოლოგიური კომფორტის შექმნა.

შენიშვნა

¹ უშბის სარკეზე ასვლა მსოფლიო ალპინიზმის ისტორიაში ერთერთი ურთულესი ასვლა იყო. უარყოფითი დაქანების პირობებში. თითქმის მუდმივად თოკებზე დაკიდულები, ალპინისტები ერთი კვირის განმავლობაში ებრძოდნენ 800-მეტრიან უშბის კედელს, მთელი კვირის განმავლობაში ღამესაც თოკებზე დაკიდულები ატარებდნენ (ზოგჯერ სასტიკი ქარბუქის და წვიმის პირობებშიც). ამ ასვლის სირთულეზე მეტყველებს ისიც, რომ ეს მარშრუტი ხერგიანის ჯგუფის მერე არავის გაუმეორებია.

JOSEPH JORDANIA

**MUSIC AND EMOTION:
HUMMING IN THE BEGINNINGS OF HUMAN HISTORY**

It must be natural that sometimes we fail to notice phenomena that are but too familiar in our everyday life. This may happen not only in everyday life, but in scholarly research as well. The reason for such neglect is that these phenomena are so familiar that we do not pay any attention to them. This was the case with one of the central cognitive abilities of the human brain – asking questions. When I became interested in the evolutionary origins of the human ability to ask questions, I found that there was no scholarly research done on this basic human ability, on its origins, and on its possible evolutionary importance for the development of human language and intelligence (Jordania, 2006).

Today I want to talk about another neglected phenomenon which is extremely widespread in all human cultures and societies. This is humming.

Some listeners might think that humming does not deserve any serious scholarly attention, but I would suggest to them not to jump to conclusions. In this paper I will introduce the idea that humming is one of the oldest, and one of the most practically important, elements of human communication. I will try to demonstrate that humming could have played a considerable role in early human (and even hominid) pre-history millions of years ago, and continues to play an important (although often not acknowledged) role in the life of 21st century humanity.

So let us start. I hope I do not need to explain what humming is. Apart from the sound volume, there are a few other characteristics that distinguish humming from singing: (1) humming is sometimes an unconscious activity, not acknowledged by the humming individual, (2) unlike singing, humming is possible with a closed mouth, (3) also unlike singing, humming is also possible during eating (although not during swallowing), (4) generally, many more people hum than sing, and (5) those who both sing and hum usually hum more often than sing, although this might remain unnoticed as we often do not realize we are humming.

As far as I remember, my late father, although he was a brilliant sight-reading singer, never sang songs. On the other hand, humming accompanied his almost every activity: reading the paper, walking, thinking, even eating. In this my father was not unique. After I became interested in the distribution and function of humming, I noticed that there are quite a few people who hum while doing some other activities (although, as I have already noted, this often remains unnoticed by them). Among such people are my friends, students, as well as ethnomusicologist col-

leagues. For example, the well-known American ethnomusicologist Tim Rice from the UCLA, according to his wife, Ann, constantly hums when he is at home. As one of my Australian students, Bernadette, told me, she is constantly singing or humming whatever she is doing. “The only time I am not humming”, she told me with regret, “is when I am at school, during my classes, as it would be embarrassing to hum there. So during classes I just sing in my head.”

Roughly the same I heard from my older colleague, noted American ethnomusicologist, Jeff Titon. In reply to my question if he ever hums, Jeff answered, that he does hum, although he only “sings in his head” (personal communication from 25th October 2007).

Obviously, Amiran was not alone among humans in singing in his head.¹

Before we move to the evolutionary role of humming, let us first discuss when and why humans hum. No serious scholarly study had been conducted on this topic, but according to informal research conducted at the London Zoo in March 2008, most people hum when they feel very well (Humming makes you happy, 2008). Singing with the radio while driving seems to be most widespread in the western world although more unusual facts also became apparent. For instance, some hum while eating, and some even during sex. It is interesting that in England until the 18th century audiences expressed their approval not with clapping, but with humming. This form of expressing agreement and positive feeling is widely used today as well, although we do not always recognize this fact. Let us recall how often we use the humming “ah-huh” and “Hmm” when we speak on the phone, and particularly when we want to express our agreement with what the other person is saying.

As we can see, people mostly hum to express their good inner predisposition or agreement. I’ve heard a very interesting story from Ann Rice, wife of American ethnomusicologist Tim Rice, mentioned earlier. “One day Tim came back from his work and I noticed right away he was not humming, which was very unusual. I asked him if everything was all right and he told me they had a very unpleasant meeting at the Department. In about one hour I heard Tim humming again and I thought with relief that he had already got over the unpleasant incident” (personal communication from February 14th, 2008).

This fact also tells us that humming is mostly connected to people feeling well. At the same time, sometimes humming can be used to elicit negative feelings in others, like one of my students, who confessed to me that she sometimes hums on purpose, to upset her older brother. One of the results of the London Zoo informal questionnaire that I have already mentioned was that some people get upset hearing another’s humming, particularly if the humming is out of tune. Despite these facts, it is obvious that humming is predominantly connected to positive feelings and attitudes.

Now it is time to put forward the central question of my presentation: is it possible that humming has, or ever had, any practical function? Now let us try to answer this question.

* * *

Very much like chimpanzees, bonobos, and gorillas, humans belong (and obviously belonged) to a group of *social animals*. Social animals are those who spend most of their everyday life in groups (herds, troops). They search for food, hunt, defend themselves from predators, and generally spend most of their lives together.

It has been a while since scholars noticed that many social animals produce some kind of seemingly haphazard sounds while together in a group. We are talking here about sounds such as the clucking of chickens when they are searching for food. These sounds ostensibly do not have any special function and represent only a by-product of the activity that a group is involved in. These sounds were dubbed “contact calls” (Macedonia, 1986, Oda, 1996), and apparently they do serve two important functions:

(1) when group (herd) members hear these sounds, everyone knows they are among the members of their own group, and there are no predators around, so they can relax and go on with their business; and

(2) as soon as any member of a group notices any potentially dangerous signs (a shadow in the bushes, a strange sound), it immediately stops producing “contact calls” and stays motionless, intensely staring in the direction of possible danger. Those members of the group who are next to this member immediately feel there is something wrong, and they also stop producing contact calls, stay motionless and scan the environment. This triggers a chain reaction, so in a few seconds the whole herd is aware that there is a potential danger, so they all stop producing contact calls, stay motionless, and stare towards the possible danger. This intense silence continues until the group members decide there is no danger. After this they resume their activity (grazing, picking food), and the sounds of the contact calls fill the air again. So everyone can relax again.

Let us remember this important fact: for members of groups of social animals **silence is a sign of danger**. The feeling of safety comes to them not from silence, but from continuous “humming,” or the background known as “contact calls”.

Charles Darwin was the first, I think, who noticed that some social animals do not have a special call for predator danger: that they warn each other by means of silent behaviour. “The most common mutual service in the higher animals is to warn one another by means of the united senses of all. Every sportsman knows, as Dr Jaeger remarks, how difficult it is to approach animals in a herd or troop. Wild horses and cattle do not, I believe, make any danger signal; but the attitude of any one of them who first discovers an enemy warns the others” (Darwin, 2004: 123). The immediate instinctive reaction to the appearance of any signs of danger among wild horses and cattle is freezing and complete silence.

Here is another interesting fact that confirms that a message about danger among social animals can be communicated through silence. Some species of birds, when they forage on the ground, place a sentinel on a tree branch, whose function is to

watch that those on the ground are not under threat of attack by ground predators. Here I should note that the time that birds spend on the ground is usually the most dangerous time of the day for them, as they might come under attack by ground predators (for example, cats, foxes, dogs). Because of this, birds usually stop singing and making sounds when they sit on the ground. The bird sentinel communicates the situation to everyone with specific sounds. If the situation is safe, the sentinel produces a very specific sound about every five seconds. This sound is known as the “sentinel’s song”. Most importantly, if signs of danger suddenly appear, instead of producing a “danger call”, the sentinel simply stops the “sentinel’s song.” So the signal of danger is communicated through silence, not a specific “signal of danger” (Wickler, 1985). As we can see, in this case also, silence is a signal of danger.

You can hear sometimes from individuals who spent time in nature “I had such a relaxing time, there was such a silence there.” In fact it is not silence that relaxes us in nature, but the sounds, the sounds of nature (like birds chirping, gentle sounds of a breeze and leaves, etc). If there was truly a complete silence in nature, we would not be able to relax. It was found through experiments that when humans are placed in total silence, they start experiencing a feeling of discomfort and fear, and after several minutes they usually ask for the experiment to be stopped. Apparently, the same principle, that silence is a sign of danger for social animals, is at work among humans. Taking into account the intensely social nature of humans, this is hardly surprising.

As we can see, these ostensibly unimportant and haphazard “contact calls” have several important functions: (1) to maintain audio contact between group members, (2) to give group members a chance to relax and have a quality rest, and (3) to warn group members about the appearance of any threat from predators or any other potentially dangerous changes in the environment.

As a result of all the above-mentioned facts and considerations I suggest that humming is human “contact calling” and that it had a very important practical role in the normal functioning of human groups. The importance of such contact calls must have been particularly big for the millions of years that our hominid ancestors spent on the African savannah. Therefore, I propose that humming is not a late cultural invention. On the contrary, the origins of humming go back millions of years, and must be genetically hardwired into our brains.

British evolutionary biologist Robin Dunbar and evolutionary anthropologist Leslie Aiello proposed a theory of “vocal grooming”, according to which group singing had an important role in the development of human communication and language (Aiello, Dunbar, 1993; see also Dunbar, 2004). They suggested that group singing replaced the well-known ritual of grooming each other, widespread in primate troops. These grooming sessions help to establish important social networks among primates. According to Dunbar and Aiello, after the size of our human ancestors’ groups increased, they needed a new means to maintain social bonds between group members, which could allow the inclusion of a large number of group members in “groom-

ing,” and singing (a kind of “audio grooming”) became the new means that replaced the older one-on-one physical grooming. The role of humming in creating a relaxing atmosphere and establishing positive attitudes, discussed in this paper, has obvious and deep connections with the suggestions of Robin Dunbar and Leslie Aiello.

It is clear that soft group singing that creates among the group participants a feeling of cohesion and relaxation is an excellent model for the origins of vocal polyphony, but I am not going to discuss this interesting possibility in my paper.

Humans are profoundly social beings and they struggle to survive both physically and emotionally without a social environment. This is particularly true for traditional societies in the early stages of the development of their social life. We can recall here that in many early societies the highest form of punishment for behavioral transgressions for a member of society was banishment from the group (which effectively equaled a death penalty). Every human needs to be a member of a certain society, and needs to feel that s/he belongs to this society. This must be the reason why hearing human voices has such a calming effect on us.

We need to hear gentle, soothing voices from the moment we come into this world. This is the function that lullabies play in our life, which are performed with humming or soft singing. The lullaby is the universal phenomenon for human cultures and the idea of its genetic foundations has already been proposed (McDermott & Hauser, 2005; Justus & Hustler, 2005). In this connection I would like to propose that during the earliest evolutionary history of human groups, it is most likely that the relaxing humming background of the whole human group must have provided a relaxing effect for human babies. To fall asleep babies would hardly need anything more than to hear the low volume humming contact calls of their group. The appearance of the tradition of mothers singing to their babies must be a much later development, after human groups were divided into family units and particularly after starting to live in separate dwellings. A mother’s gentle individual lullaby must have replaced the primordial group soothing sound that accompanied their everyday life. According to this scenario, individual lullabies must be a later phenomenon, or in other words, the group soothing humming sound must be an ancestor of individual lullabies.

We often do not realize how humans love to have a noisy environment around. We all might know people who, against common sense, have the TV or radio switched on all the time, even when there is no one watching or listening. Why do they waste energy and create such an excessive noise unnecessarily? It seems to me that some people have a heightened need for social interaction, so for them a silent environment does not create a relaxing atmosphere, but on the contrary, causes anxiety and discomfort.

Comedy show producers know all too well that when an individual is watching a comedy show, s/he laughs more on hearing other people’s laughing. That’s why it has become a routine for comedy shows to be accompanied by the sounds of a pre-

recorded laugh track (or “canned laughter”). This pre-recorded laugh creates a feeling that an individual at the TV screen is watching the show with a big group of people. Positive feelings increase if we share them with others. People in many cultures have a saying about sharing feelings which I know as old Georgian traditional wisdom: “When shared, joy is doubled, and the sadness is halved.” Hearing sounds of other humans creates this feeling of sharing.

It is quite paradoxical, but on one side we all strive towards more independence, towards acquiring as many personal belongings as possible (house, TV, car, more personal space), and on the other hand, because of our intensely social evolutionary past, we still want to feel ourselves to be members of a human group, be part of a society, and want to hear human sounds around us, even though it might sometimes be irritating. I remember once hearing an interview with my favorite writer, Nodar Dumbadze, when he said that he loved working when the whole family, with children and grandchildren, were at home, and when both TV and radio were on. This might seem to some not to be good working conditions but more like bedlam, but I believe the great humanist writer knew too well the deep emotional importance of being among humans and hearing their voices around.

As time passes, music occupies more and more importance in everyday human life. Music is heard not only at concert performances and celebrations, but in shopping malls, lifts, exhibitions, cars, trains, planes, buses, sporting event, political rallies, etc. In this context music, played in the background, replaces the ancient humming “contact calls.” Some consider this a negative development, as they believe that music played at random in unsuitable places witnesses the degradation of the role of music in contemporary society. I do not think this kind of highbrow purist attitude towards musical art is justified. Let us not forget that music was most likely developed more out of practical needs of survival, than out of the desire to enjoy the refined sounds of high art in concert halls. So if softly sounding music in lifts and trains can make humans feel more comfortable, and helps them to overcome fear of small spaces, there is nothing wrong with it. Besides, listening to music at such “unsuitable” places for the sake of creating a comfortable feeling in humans seems to be a much earlier function of music than listening to music as pure entertainment in concert halls.

It has long become a routine in ethnomusicological accounts of the role of music in traditional societies to note that music accompanies every part of human life in traditional life, from birth rituals, the working process, feasts, religious rituals, military campaigns, marriages and burials. The contemporary development of civilization acts on one hand as a powerful destructive force on many facets of traditional life, including consigning to oblivion many traditional festivals and music-accompanied social events, but on the other hand the introduction of new technical means (TV, radio, mp3 players, ipods and iphones) substituted for the ancient and genetically wired need of human beings to hear a comforting background of human-made sounds.

* * *

Now I want to discuss another very important function of humming. Apart from expressing our good moods and attitudes, humming (and singing) can also calm an anxious person and relax a troubled mind. Ethnomusicologists know only too well that music has been universally and routinely used to soothe individuals in physical and emotional pain in traditional societies for thousands of years. Songs like the Georgian healing songs “Batonebo” and “Iavnana”, often with a gentle instrumental accompaniment, are widely spread throughout cultures. Clinical research has confirmed that hearing music does improve the psychological state of the person in question, improves blood pressure, the rate of heartbeat, and makes the process of recovery much faster. Music therapy is one of the fastest growing spheres in western medicine. In the last few years at my home university, The University of Melbourne, new research was conducted showing that music can help the development of medically fragile newborn infants (Shoemark, 2006).

The crucial importance of hearing in human development is also corroborated by the fact that human babies start hearing their first sounds much earlier (still in the mother’s womb) than seeing their first images. Therefore, all of us start understanding the world around us first of all by audio (and tactile) impressions. Also, for some readers it might be a complete surprise to learn that to be born deaf is a much bigger problem for human intellectual development than to be born blind.

It is of particular interest that humans sometimes start singing when they find themselves in an extremely difficult life-threatening situation. Legendary Svan mountain climber Mikheil Khergiani (1932-1969) had a habit that was known to his close friends: when facing a life-threatening situation, he would start singing. I remember hearing a story that a Georgian mountain climber told in a TV program: during one of the most difficult climbs, Mikheil, who always went first in the most difficult sections of the climb, ordered his party members from above to untie the ropes. Knowing Khergiani’s unquestioned reputation, everyone untied the ropes. Very shortly after that they heard from above Mikheil starting to sing “Lile”. One of the close friends said that Khergiani must be in trouble, as he had a habit of singing Lile when facing a life-threatening situation. So the climbers retied the ropes and called to Khergiani that they all were tied together, and if he was going to fall, they would either stop his fall, or would fall to death together. Khergiani was certainly in a very critical situation, hanging on by nothing but two fingers of one hand, but he managed to overcome the problem and finished the climb successfully. I want to thank a brilliant Svan mountain climber, Givi Tserediadi, a close friend of Mikheil Khergiani, who not only confirmed this story, but even specified that this happened during the legendary ascent on Ushba’s North face, on August 8th, 1964².

Roy Palmer is a British sports trainer, former sportsman, and the author of books on sport psychology, providing professional advice to sportsmen on how to achieve better results. During our meeting in London on October 11th 2007, Roy told me about an interesting case from his practice. One of his female patients apparently

found an effective means to control the occurrence of cases of panic attack. With the first symptoms of the appearance of panic attack (sweating, accelerated heart rate, shaking, shortness of breath, chest pain, etc) she would start singing, and the panic attack symptoms would disappear.

In Guria (a region in Western Georgia, famous for complex contrapuntal polyphony), if someone had to go through the forests at night or some other dangerous places, he would be advised “Yodel on the way and this will help you to walk through”. Our ancestors knew from their experience that hearing a human voice, even your own voice, can encourage a person and alleviates fear.

Another virtually neglected human behavior, whistling, shows plenty of interesting similarities with humming. The history and possible evolutionary importance of whistling is almost as neglected in scholarly literature as humming, although Roger Wescott suggested in the 1970s that whistling (not singing) could have been the predecessor of human language (Wescott, 1973), a suggestion that has been long-since forgotten. I propose that whistling, very much like humming, had the function of “contact calls” (keeping contact between members of the group, creating a calm, safe atmosphere). But I do not want to discuss the phenomenon of whistling in a paper dedicated to the evolutionary importance of humming.

And finally we arrive at these conclusions:

(1) Humming (and particularly group humming, a possible evolutionary ancestor of vocal polyphony) and the positive emotions connected to it does not seem to be a late cultural development. Humming seems to be an ancient, pre-linguistic communication means of maintaining contact between group members, a phenomenon that is known among other social animals under the term “contact calls;”

(2) For humans, as for intensely social species, complete silence was (and still is) the sign of danger. Humans feel more secure when hearing the voices of other humans, and if no one is around, even hearing one’s own voice can create a soothing background to relaxation;

(3) In the light of the above-mentioned, it seems possible to propose that one of the best known universals of human musical cultures, the lullaby, which is mostly performed by a mother for an infant, was historically a substitution of the earlier practice of group humming that would relax and lull all the babies of a human group. In this scenario the origin of polyphonic lullabies takes on a new historical dimension;

(4) Humming and singing are powerful means to relax a person experiencing a physical or emotional pain, and can help to alleviate panic attacks;

(5) And finally, the reason for all these amazing powers of human humming is that humming, as an important element of human behavior, became hardwired into human psychology during the millions of years through its evolutionary role in maintaining the physical safety of the group against predator control, and in creating feelings of safety and psychological comfort between human group members.

Notes

¹ There is a humorous folk saying about Amiran, the Svan epic hero, which makes an interesting reference to the inclination of Georgians to sing in polyphony in all possible circumstances: “Amiran started singing in his head and asked his companions to support his singing with the bass part.”

² Ascending the north face of Ushba in August 1964 was a uniquely difficult because of its sheer physical difficulty. The hardest part included 800 metre negative (more than vertical) wall, the so-called “Ushba Mirror”, that required painstakingly slow climbing for a whole week, including sleeping in a hanging position (sometimes in severe wind and rain). The difficulty of the 1964 climb route was the reason that no other climber ever repeated the same route.

References

Aiello, Leslie, and Robin L. Dunbar. (1993). Neocortex size, group size, and the evolution of language. *Current Anthropology* 34:184-93.

Darwin, Charles. (2004) [1871]. *The descent of Man*. Princeton: Princeton University Press.

Dunbar, Robin L. (2004). *The Human Story*. London: Faber and Faber. Humming makes you happy. London Zoo electronic Newsletter from 14th March 2008. The address: <<http://www.zsl.org/zsl-london-zoo/news/humming-makes-you-happy,438,NS.html>> Accessed 6/7/2008.

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University, Logos.

Justus, Timothy, and Jeffrey J. Hustler. (2005). Fundamental issues in the evolutionary psychology of music: Assessing innateness and domain specificity. *Music perception* 23:1-27.

McDermott, Josh and Marc Hauser. (2005). The Origins of Music: Innateness, Uniqueness, and Evolution. *Music Perception* 23 (1):29-59.

Macedonia, Joseph M. (1986). “Individuality in the contact call of the ring-tailed lemur (*Lemur catta*).” *American Journal of Primatology* 11, 163-179.

Oda, Ryo. (1996). Effects of Contextual and Social Variables on Contact Call Production in Free-Ranging Ring-tailed Lemurs (*Lemur Catta*), *International Journal of Primatology* 17, 191-205.

Shoemark, Helen. (2006). Infant-directed singing as a vehicle for regulation rehearsal in the medically fragile full-term infant. *Australian Journal of Music Therapy* 17, 54-63.

Wescott, Roger. (1973). Comments on the article of F. Livingstone “Did the australopithecines sing?” *Current Anthropology* 14, No 1-2, February-April 1973: 27-28.

Wickler, Wolfgang. (1985). Coordination of vigilance in bird groups. The “watchman’s song” hypothesis. *Z. Tierpsychol.* 69:250-253.

სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერა: მითი თუ რეალობა?

სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერის შესრულების ტრადიციული მანერა

სლოვენიის ეთნიკური ტერიტორიის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ნაწილი გეოგრაფიულად ალპურ რეგიონშია განლაგებული და მისი უდიდესი ნაწილისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობა, კერძოდ კი, მრავალხმიანობის ჰომოფონიური ტიპი. მოგვიანებით, *კარინთიას* (Carinthia), *სტირიასა* (Styria) და ცენტრალურ სლოვენიაში (Slovenia) შესრულების განსხვავებული ფორმები ჩამოყალიბდა. ამ რეგიონების სიმღერებში სხვადასხვაა ხმების რაოდენობა, შეინიშნება დიდი მრავალფეროვნება¹ დამწყების ტიპის, შესრულების მანერისა და წყობის თვალსაზრისით. კოლექტიური შესრულებისას სიმღერა შეიძლება იყოს სამხმიანი, ან ოთხ, ხუთ და ექვსხმიანიც კი. ორხმიანი სიმღერა დამახასიათებელია მხოლოდ სლოვენიის აღმოსავლეთ რეგიონისათვის, რომელიც მდებარეობს უნგრეთის საზღვარზე, ამიტომ, ამ მხარეში სლოვენიის ალპური რეგიონისათვის ტიპური სიმღერის ტრადიცია შერწყმულია *პანონიანურ* (უნგრულ) ტრადიციასთან.

ფოლკლორული მრავალხმიანი სიმღერის წყობის ყველაზე უფრო გავრცელებული ვარიანტი მოიცავს დამწყებ ხმას (*naprej*) და მაღალ თანხმლებ ხმას (*ez*), რომელიც დამწყებს პარალელურ ტერციაში (ან სექსტაში) მიჰყვება. ზედა ხმებს ქვედა რეგისტრში მისდევს ბანი (*bas*), რომელიც თანხმლებას უწყევს მელოდიას ტონიკური და დომინანტური აკორდების ძირითადი ტონებით. დროდადრო ასევე ერთვება სუბდომინანტური აკორდიც, თუმცა, კადანსში ინტერვალები ბანის პარტიაში შევსებულია გამგლეული და ცვალებადი ბგერებით (მაგ. 1, აუდიო მაგ. 1).

მრავალხმიანი სიმღერის ერთ-ერთ განსაკუთრებულ ტიპს წარმოადგენს სამხმიანი სიმღერა დამატებითი მეოთხე ხმით; ეს მეოთხე ხმა მოძრაობს ტონიკური სამხმოვანების კვინტური ბგერის გარშემო; მას უწოდებენ *iber*-ს (გერმანული *über* –დან, ანუ „ზედა“). *drajar*-ს (გერმანული *drei* –დან, ანუ „სამი“) ან *petje na tretko* („სიმღერა ტერციაში“). ყველა ეს ტერმინი გულისხმობს ბანიდან ზევით მესამე ხმას. თუ მოცემულია კიდევ ერთი დამატებითი ზედა ხმა (მოძრაობს ტონიკური სამხმოვანების ძირითადი ტონის გარშემო), მას უწოდებენ *petje na štrtko* (სიმღერა „მეოთხეზე“, ანუ ბანიდან ზევით მეოთხე ხმა) (მაგ. 2, აუდიო მაგ. 2).

ოთხხმიანი სიმღერა გვხვდება აგრეთვე მაშინ, როდესაც „დამატებითი“ მეოთხე ხმა ერთ-ერთი შუა ხმაა. რადგან წამყვანი ხმა, ხანდახან, შეიძლება

რამდენიმე ხმად (ასევე, ოქტავაში დუბლირებულ ტონებად) გაიყოს, ამდენად, ასეთ ადგილებში, შესაძლოა, წარმოიქმნას ოთხ, ხუთ ან ექვსხმიანი მრავალხმიანობაც კი (მაგ. 3, აუდიო მაგ. 3).

ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის „დეფორმაციები“

მიუხედავად იმისა, რომ სლოვენიელი ეთნომუსიკოლოგი **ზმაგა კუმერი** (Zmaga Kumer) ეყრდნობოდა ფოლკლორული სიმღერის უძველეს ტრადიციას, როგორც ამ სტატიიდან ჩანს, მან ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ ოთხხმიანი სიმღერა თანდათან იკარგებოდა: „იგი ოდესღაც სლოვენიის მთელს ტერიტორიაზე იყო გავრცელებული, მაგრამ შემორჩა მხოლოდ სამხმანიანობის პრაქტიკა“ (Kumer, 2002:79). დღევანდელი წარმოდგენა სლოვენიურ ხალხურ სიმღერასა და მრავალხმიანობაზე სრულებით განსხვავებულია იმ მიდგომისაგან, რომელიც ეთნომუსიკოლოგებს ქონდათ 1960-იან, 70-იან და 80-იან წლებში. ამიტომ, ისინი თავისუფლად წერდნენ ისეთ სტატიებს, როგორიცაა მაგალითად „უნიკონური სიმღერა სლოვენიაში პრაქტიკულად არ გვხვდება“ (Kumer, 1975:101).

იმ დროს, როდესაც შესასრულებლად არც ისე რთული ორხმიანი ფოლკლორული სიმღერა იშვიათობას არ წარმოადგენს² და ხშირად ჟღერს საკმაოდ გამოცდილი მომღერლების რეპერტუარში, ბანის პარტია (რომელიც დამოკიდებულია ხალხური სიმღერის თანამედროვე ტრადიციის არსებობაზე ინდივიდუალ გარემოში), როგორც მრავალხმიანი სიმღერის საყრდენი, თანდათან იშვიათობის კატეგორიაში გადადის. მომღერლები, რომლებიც დღეს იკრიბებიან ხოლმე გარკვეულ სასიმღერო ჯგუფებში, სულ უფრო ნაკლებად არიან ხოლმე დაკავშირებულნი ფოლკლორულ სიმღერასთან, ოჯახურ და ხალხურ ტრადიციასთან. მათთვის მეტად ახლობელია საგუნდო სიმღერის ჟღერადობა, ესთეტიკა და სტრუქტურა. სპონტანური შესრულების გამოცდილების ნაკლებობის გამო, რომელსაც საგუნდო სიმღერის შემთხვევაში ჩაენაცვლა შესწავლილი და პარტიტურასთან შესაბამეული სიმღერა, ბანი ხალხური სიმღერაში ის პარტია ხდება, რომლის შესრულებაც მომღერლებს უჭირთ და ერიდებიან.

თანამედროვე მომღერლების მიერ შესრულებული მრავალხმიანი სიმღერის მოსმენისას ხშირად გვრჩება შთაბეჭდილება, თითქოს ისინი მღერიან „კლასიკურ“ ფოლკლორულ ორხმიანობას, სადაც ერთ-ერთი მელოდიური ხაზი წარმოადგენს ბანის დუბლირებას ოქტავაში. მიუხედავად იმისა, რომ კოლექტივები დარწმუნებულნი არიან თავიანთი ნამღერის სამხმანიანობაში – ისინი მართლაც სამ სხვადასხვა სიმადლეზე მღერიან – სინამდვილეში ისინი მღერიან 2 ხმიანობას, რომელსაც ემატება ე. წ. *šuštar bas* ან „ცრუ ბანი“ (მაგ. 4, აუდიო მაგ. 4), ნაცვლად იმისა, რომ იმდღერონ „სწორი“ ბანით (მაგ. 5, აუდიო მაგ. 5).

მიუხედავად უკვე კლიშედ ქცეული გამოთქმისა – „სამი სლოვენიელი უკვე გუნდია“, რომელიც თითქოს ცდილობს დაგვარწმუნოს ამაში, სლოვენიური ხალხური სიმღერა უკვე აღარ არის მხოლოდ მრავალხმიანი. მრავალხმი-

ანობაში ასეთი ცვლილებების მიზეზი უნდა ვეძიოთ საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ ცვლილებებში, რომელებიც ძლიერ ზეგავლენას ახდენენ ფოლკლორის ამ სახეობაზეც. სულ უფრო იშვიათად გვხვდება სიმღერის სპონტანური შესრულება, ნაკლებად ინტენსიურად გადაიცემა სიმღერის ცოდნა თაობიდან თაობაზე. სოფლად მამაკაცთა და სახელდახელოდ შერეული შემადგენლობის მიერ მღერის პრაქტიკა გრძელდებოდა მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე. ომის შემდგომ პერიოდში, სამწუხაროდ, მრავალხმიანი სიმღერის გავრცელებული და განვითარებული ტიპი დაყვანილ იქნა უნისონურ სიმღერამდე³.

დღესდღეობით, ასეთი ტიპის სიმღერები, მაგალითად, გვხვდება წმ. ფლორიანის დღესთან დაკავშირებულ ფოლკლორულ რიტუალში. მამაკაცთა ჯგუფი, რომელიც სიმღერისთვის მხოლოდ წელიწადში ერთხელ იკრიბება (წლის დანარჩენ დროს სიმღერა მათი საქმიანობა არ არის) მღერის მხოლოდ უნისონში. იგი განსაკუთრებით დამახასიათებელია ისეთი რიტუალებისათვის, სადაც სიმღერა რიტუალის შემადგენელ კომპონენტთან მხოლოდ ერთ-ერთია.

არა მხოლოდ ფოლკლორულ რიტუალებში, არამედ სცენაზეც თავიანთ მწირ მელოდიურ ცოდნას მომღერლები ხშირად ფარავენ ინსტრუმენტული თანხლებით, მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციულად სლოვენიური სიმღერა სრულდება *a cappella*, ხოლო ინსტრუმენტული აკომპანემენტი ამ ტრადიციაში ძალზე იშვიათად გვხვდება. სლოვენიაში სულ უფრო და უფრო ხშირად შევხვდებით სიმღერებს აკორდეონის, გიტარის, ციტრას, ტამბურინის, ასევე სხვა სახელდახელო ინსტრუმენტების თანხლებით (სხვადასხვა იმპროვიზებული დასარტყამები, სახეხები, საჟღეროები). შესაბამისად, სახეხეა პოპ-ფოლკლორული ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკის ზეგავლენა. თუმცა, კიდევ უფრო ნათელია, რომ ხალხში სასიმღერო პრაქტიკა სულ უფრო სუსტდება. როდესაც მომღერლებს არ შეუძლიათ ღია სივრცეში პარმონიული მრავალხმიანი სიმღერის შესრულება, ისინი იშველიებენ აკორდეონს (ყველაზე ხშირად). ეს ინსტრუმენტი ასეთი შემთხვევისათვის ყველაზე მეტად მომგებიანია, რადგან შეუძლია, როგორც მისი მელოდიურ-აკორდული წყობით, ასევე მისი ხმამაღალი ჟღერით დაფაროს მრავალხმიანი სიმღერის ნაკლულება.

იმ რეგიონებში, სადაც მუსიკალურმა ჟანრებმა მინიმალური გავლენა განიცადა და ფოლკლორული სიმღერა ჯერ კიდევ ახლოსაა მის ტრადიციულ გააზრებასთან, ინსტრუმენტული თანხლება იშვიათია. მიუხედავად იმისა, რომ ფოლკლორული მომღერლების შემფასებლები გვაფრთხილებენ – ჩვენ მკაცრად ვაკრიტიკებთ ხალხური სიმღერების შესრულებას აკომპანემენტის თანხლებით (Knific, 2007: 4), შედეგი მინიმალურია. ინსტრუმენტული თანხლებით სიმღერის პრაქტიკა სლოვენიაში იმდენად გავრცელდა, რომ, ალბათ, უკვე აუცილებელია განვიხილოთ იგი, როგორც სლოვენიური ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ნაწილი⁴.

მრავალხმიანობის თანდათანობით გაქრობაზე საუბრისას სულაც არ უარყოფ, რომ სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერა ჯერ კიდევ არსებობს როგორც სცენაზე, ისე მისთვის ბუნებრივ გარემოში. ამავე დროს, მიდგომა სლოვენიური ხალხური სიმღერის არსებული ვითარებისადმი, რომელიც გულისხმობს მრავალხმიანობის უპირატესობას და უგულბელყოფს უნისონოური სიმღერის როლს, მეტად რომანტიკული და არარეალისტურია. დროა, როგორც ეთნომუსიკოლოგებმა, ისე საზოგადოებამ ახალი ფორმები სლოვენიური ხალხური მუსიკის ნაწილად აღიაროს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი შეიძლება არ დასტურდებოდნენ ისტორიული წყაროებით, სამეცნიერო კვლევებითა და ზოგადი წარმოდგენებით.

ფოლკლორული მრავალხმიანობის სწავლება

სლოვენიური ფოლკლორული მუსიკის გააზრებულ და მიზანმიმართულ წარდგენაზე პასუხისმგებელია მთავარი ინსტიტუტი **სლოვენიის რესპუბლიკის კულტურული საქმიანობის სახელმწიფო ფონდი** (Sln. Javni sklad RS za kulturne dejavnosti) და მისი ფოლკლორის განყოფილება. ამ დაწესებულების ამოცანაა ფოლკლორული მუსიკის შემსრულებლების, მუსიკოსების შეხვედრების მოწყობა, განვითარების გზების დასახვა, კოლექტივების შერჩევა და ვორქშოპების ორგანიზება.

იმ დროს, როდესაც სლოვენიაში ფოლკლორული ჯგუფები და მათთან დაკავშირებული საქმიანობა (ცეკვისა და მუსიკის სემინარები) საკმაოდ გავრცელებულია, სიმღერის ტრენინგები საკმაოდ ახალი პრაქტიკაა. ფოლკლორული სიმღერის მიზანმიმართული პრეზენტაცია ფოლკლორის წარმომადგენლების შეხვედრებზე სათავეს 1973⁵ წელს იღებს. დღესაც ტარდება თითო დღიანი ვორქშოპები, სადაც მონაწილეები ფოლკლორის ამდორობინებლების ხელმძღვანელობით სწავლობენ ხალხური სიმღერებსა და მისი შესრულების სპეციფიკურ ინტონირებას.

სახელმწიფო ფონდის მიერ ორგანიზებული ხალხური სიმღერის პირველი სემინარი, რომელიც მკაფიო კონცეფციას ემყარებოდა, ჩატარდა 2008 წელს. სემინარის ოთხ დღიანი გეგმა შეიცავდა საბაზისო თეორიისა და სიმღერების სისტემურ სწავლებას ერთ-, ორ-, სამ- და მეტხმიანი სიმღერების მაგალითებზე. სამხმიანი სიმღერა და ბანი ამ სემინარების ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხი იყო, ვინაიდან მისი გაქრობის საშიშროება ყველაზე საგრძნობია, როგორც ავთენტიკურ, ისე ორგანიზებულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში. აქედან გამომდინარე, ტრადიციული მუსიკალური კულტურის შენაჩუნებისა და აღდგენის საქმეში ყველაზე მეტი ყურადღება შესაბამისი ინსტიტუტების მხრიდან ამ ფენომენებს უნდა დაეთმოს. თუმცა, რეალობას თვლი უნდა გაუსწოროთ და ვადიაროთ, რომ რამდენიმესაათიანი თეორიული ლექცია და ფოლკლორული ბანის პრაქტიკული სწავლება ვერ გადაწყვეტს მისი დეგრადაციის პრობლემას.

ასეთი ტრენინგების მინიმალური (თუმცა პოზიტიური) ეფექტის მიუხედავად, მათ თან ახლავთ გარკვეული მინუსებიც, რომლის შემჩნევაც შესაძლევ

ბელია, როდესაც ამ პროცესს, ასე ვთქვათ, გარედან ვადევნებთ თვალს. სამხმიანი სიმღერის სწავლებისას უმთავრესი ამოცანა იყო მრავალხმიანობაში ბანისა და „ცრუ ბანის“ (Sln. *žuštar bas*) ერთმანეთისაგან განსხვავების სწავლა. ამიტომ, სწავლების პრაქტიკული მხარისათვის შერჩეული იყო მხოლოდ რამდენიმე სიმღერა, რომელიც შეესაბამებოდა დასახულ ამოცანას, ანუ იყო სტრუქტურულად მწკობრი და აღსაქმელად ადვილი. სწავლების პროცესის მთავარი თეორიული და პრაქტიკული მიზნებიდან გამომდინარე უგულებელყოფილი იყო ოთხ- და ხუთხმიანი სიმღერები.

სლოვენიის ეთნიკური ტერიტორია ხასიათდება მრავალხმიანი სიმღერის დიდი მრავალფეროვნებით; ამიტომ, საკითხავია, თუ რამდენად გამართლებულია (მუსიკალურად) გარკვეული თეორიული ნიშნით შერჩეული სიმღერების წარდგენა. ასეთ მიდგომას მრავალხმიანი სიმღერა დაჰყავს რამდენიმე შერჩეულ მაგალითამდე და ყურადღების მიღმა გვრჩება ინდივიდუალური, ადგილობრივი და რეგიონალური მახასიათებლების მნიშვნელოვანი და ტიპური მრავალფეროვნება.

სლოვენიური მრავალხმიანი სიმღერა მითისა და რეალობის მიჯნაზე

სლოვენიაში ფოლკლორული მუსიკისადმი ინტერესი გაძლიერდა და მოუკიდებლობის მოპოვებისთანავე, 1980-იანი წლების ბოლოსა და 1990-იან წლებში, განსაკუთრებით კი – ევროკავშირში ინტეგრაციის დროს, როდესაც ფოლკლორული მუსიკა თვითმყოფადობისა და სლოვენიური ეროვნული მემკვიდრეობიდან ამოზრდილი კოლექტიური ცნობიერების ნაწილი გახდა. პოლიტიკოსებისა და კულტურასთან დაკავშირებული ოფიციალური პირების გამოსვლები ადგილობრივ ღონისძიებებზეც კი ხალხური სიმღერის დიდი მნიშვნელობის შესახებ კლიშედ ქცეულ გამონათქვამებზეა აგებული. საზოგადოებრივი და ოფიციალური ორგანიზაციები მხარს უჭერენ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვასა და შენარჩუნებას, ფოლკლორს აღიარებენ იდენტიფიკაციის მნიშვნელობის მქონე ფენომენად. ასეთ მიდგომას, ერთი მხრივ, პოზიტიური შედეგი მოჰყვა ფოლკლორული სიმღერის (მათ შორის მრავალხმიანი სიმღერის) როლისა და მისი დაცვის აუცილებლობის გაცნობიერების თვალსაზრისით; მეორე მხრივ, ამ პროცესის „კულისებზე“ დაკვირვება ბევრ კითხვას ბადებს. ინსტიტუციური კონტროლისაგან თავისუფალი მომღერლები თავიანთი შესაძლებლობებისა და გემოვნების შესაბამისად ირჩევენ რეპერტუარს, სიმღერისა და ქცევის მანერას და ა. შ. ჩვენი „ბეზიბაბუების“ მემკვიდრეობის რომანტიკულ ინტერპრეტაციასა და ცვალებად ტრადიციასა და იმას შორის, რაც ყოველდღიურად ხორციელდება ამ პროცესში მონაწილე ადამიანების მიერ, მნიშვნელოვანი განსხვავებაა, რაც დიდ ეჭვებს იწვევს.

სლოვენიაში ჩატარებული მხოლოდ ერთი სემინარის გამოცდილებაზე დაყრდნობით ჩვენ ვერ ვიმსჯელებთ მის ეფექტურობაზე. ფაქტია, რომ მრავალხმიანი სიმღერა, თუ მხედველობაში მივიღებთ ფოლკლორული სასიმღერო

რო კულტურის მხოლოდ ამ კრიტერიუმს, ცხოვრობს მისთვის ორგანულ ფორმებში, კონკრეტული პირობების, მაგალითად, ფოლკლორული მომღერლების შეკრებებისა და ვორქშოპების გარეშე. მრავალხმიანობა გვხვდება ბევრ რეგიონში, თუმცა ისეთ გარემოში, სადაც სოციალური და მუსიკალური ტრადიციები მკვეთრად შეიცვალა პოლიტიკური, ისტორიული და ეკონომიკური სიტუაციის გათვალისწინებით, ფოლკლორული სიმღერა და მისი ფუნქცია გახდა „მუსიკის, სტილისა და სოციალური კონტექსტის მრავალი ტიპის მიქსი“ (Bohlman:1988:122). მრავალხმიანობაზე ზეგავლენა მოახდინა ეოკალურ-ინსტრუმენტული ტიპის ჟანრებმა, გუნდში ნოტებიდან სიმღერის ჩვევის დამკვიდრებამ, დღესასწაულებზე ინსტრუმენტული თანხლებით სიმღერამ და მრავალხმიანობის შესწავლის უკმარისობამ სკოლებსა და საბავშვო ბაღებში.

ფოლკლორული მომღერლებისა და მუსიკოსების შეხვედრები ერთგვარ მუზეუმებად გადაიქცა, სადაც სასიმღერო ჯგუფებია წარმოდგენილი; ინსტიტუციური კრიტერიუმებიდან გამომდინარე, ისინი რაც შეიძლება მეტად უნდა შეესაბამებოდნენ ფოლკლორულ სასიმღერო მემკვიდრეობას. სახელმწიფო ფონდის მიერ შემუშავებული ეს კრიტერიუმები, წარსულის ტრადიციაზეა დაფუძნებული. მაგრამ ის მახასიათებლები, რომლებსაც ორგანიზატორები არჩევენ შემსრულებლებისათვის, შეიძლება გამოიხატოს სიტყვებით „არაკორექტული“ „ცუდი“ „არაორიგინალური“, „თანამედროვე ტიპის“ და ა. შ. ყოველივე კარგად აჩვენებს იმ სხვაობას, რომელიც არსებობს ჩვენთვის კარგად ნაცნობ სასიმღერო მემკვიდრეობასა და მის ფაქტობრივ მდგომარეობას შორის. აღნიშნული ინსტიტუციური კრიტერიუმები ქმნიან ერთგვარ ბაზისს. კარგი იქნებოდა, რომ ფოლკლორულმა სიმღერამ, რომელიც ბოლო ორმოცდაათი წლის განმავლობაში მუდმივ ცვალებადობას განიცდის, სწორედ ამ ბაზისის საფუძველზე ჰპოვოს განვითარება. თუმცა, ამასთან ერთად, მის მომავალს, გარკვეულწილად, არსებული „შეცდომებიც“ განაპირობებენ.

დღეს, სლოვენური ფოლკლორული სიმღერის ჟღერადობა უმთავრესად წარსულის ტრადიციის ერთგვარ იდეალიზებას წარმოადგენს. გარდა ამისა, ხალხური სასიმღერო რეპერტუარი ეყრდნობა XIX და XX საუკუნის დასაწყისით დათარიღებულ კრებულებს; ჩვენი წარმოდგენა მუსიკალურ სტრუქტურებსა და ჟღერადობაზე უფრო გვიან სავსე ხანაწერებს ეყრდნობა. ფოლკლორული სასიმღერო მემკვიდრეობის შესწავლისათვის გამოყენებულ უნდა იქნას ის მონაცემები, რომლებიც გვიქმნიან სწორ წარმოდგენას საუკუნეზე მეტი ხნის ხალხური სიმღერის რაობაზე. ამასთანავე, ჩვენ მას განვიხილავთ, როგორც მუდმივ მუსიკალურ ჭეშმარიტებას და ვიმედოვნებთ რომ გავრცელებას ჰპოვებს სახელმძღვანელოების, სემინარების, ვორქშოპების, რადიოსა და ტელევიზიის გზით; მის პოპულარიზაციას ემსახურება კულტურის წარმომადგენლებისა და პოლიტიკოსების მიერ თავიანთ გამოსვლებში ფოკლორის თემატიკის ჩართვა. ფრაზა – „სამი სლოვენელი უკვე გუნდია“ – დღესათვის აქტუალური აღარ არის. ამიტომ სიმღერის ახალი ფორმები, მიუხედავად უხუცესი მკვლევარების საწინააღმდეგო აზრისა, უნდა ვაღი-

როთ ჩვენი ფოკლორული სიმღერის პრაქტიკისა და მემკვიდრეობის სრულ-ფასოვან ნაწილად.

შენიშვნები

¹ მრავალხმიანობა საკმაოდ ერთფეროვნადაა წარმოდგენილი ყველა ხმის ერთდროული მღერის (tutti) მანერაში. პირველ, ან ყოველ კუპლეტს იწყებს ერთ-ერთი მომღერალი, „დამწყებო“ (naprej) და ამით ტონს აძლევს დანარჩენ შემსრულებლებს. ამ „სოლო“ პარტიას შესაძლოა ჟღერადობის სხვადასხვა ხანგრძლივობა ჰქონდეს: ერთი ნოტი ან მთლიან მელოდირ ფრაზამდე.

² იმ გარემოში, რომლისათვისაც უცხოა სპონტანური სიმღერა, ორხმიანობაც ნაკლებად იქნება დამახასიათებელი.

³ ასევე ცვლილებები შესამჩნევია ხალხური სიმღერის მეტრშიც, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ტიპური მეტრული მრავალფეროვნება (შერეული ზომების თანმიმდევრობა (მაგ. 5/8+3/2+3/4), 5-წილადობა და ცვალებადი 2- და 3-წილადობა). თუმცა, პოპ-მუსიკისა, პოპ-ფოლკისა და ვალსების გავლენით განსაკუთრებით გაიზარდა 2- და 3-წილადი პოპულარობა.

⁴ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება, რომელიც სიმღერაში შემოიტანა აკორდეონის თანხლებამ, არის ჩვეულებრივი სიმღერის ტრანსფორმაცია საცეკვაო სიმღერაში; ხალხური სიმღერის იმ შემსრულებელთა მიზაძვით, ვინც ჩვეულებრივ ასრულებს საცეკვაო მუსიკას, მომღერლებმა გადაიღეს შესრულების რიტმული და მეტრული თავისებურებები. ამდენად, სიმღერებმა, რომელთაც ახასიათებდა ვოკალურ-სასიმღერო ბუნება, შეითვისეს ვალსისა და პოლკის ხასიათი.

⁵ პირველი ასეთი შეხვედრა თემატურად გაერთიანებული იყო და შეეხებოდა საცეკვაო და მუსიკალურ მემკვიდრეობას. მოგვიანებით სფეროები გაიყო და შეხვედრები იშარებოდა ცალკე მომღერლებსა და მუსიკოსებისათვის და ცალკე მოცეკვავეებისათვის. შერჩევის პროცედურაში გადაწყვეტილებებს იღებდნენ ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტის მკვლევრები, რომლებიც ეყრდნობოდნენ მომღერლების, მუსიკოსებისა და მოცეკვავეების კომპეტენტურობას შესაბამის სფეროებში. დღესდღეობით, ამ შეხვედრების უმთავრესი მიზანი ფოლკლორული მემკვიდრეობის შენარჩუნება და დაცვაა; ამასთანავე, მთავარ პლანზე გამოტანილია ე. წ. ავთენტიკური სიმღერის, მუსიკისა და ცეკვის ეროვნული კულტურის პრეზერვაცია. ასეთი ტიპის შეხვედრები ყოველწლიურად იმართება და მონაწილეთა ჯგუფების შერჩევა სამ სხვადასხვა დონეზე ხდება: ადგილობრივ, რეგიონალურ და მთელი ქვეყნის მასშტაბით და დამოკიდებულია ე. წ. შემრჩევებისა და შემფასებლების გადაწყვეტილებებზე. ამ შეხვედრებს არა აქვს საკონკურსო ხასიათი. თუმცა, ამასთანავე, შერჩევის პროცედურა, რომელიც უკავშირდება მკაცრად დადგენილ კრიტერიუმებს, გარკვეულწილად, უახლოვდება კონკურსის კონცეფციას.

⁶ შედგენილი ლექციები შეეხებოდა ფოლკლორული სიმღერების შემკრებლობის ისტორიას, ფოლკლორული სიმღერების როლს ყოველდღიურ ცხოვრებასა და დღესასწაულებში, სიმღერების შეგროვებისა და ჩამწერი საველე ტექნიკის საკითხებს.

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: Dete vpraša ata (Reka, Styria; GNI M 28.759)

მაგალითი 2: Šla bom na goro visoko (Velika Varnica, Styria; GNI M 30.069)

მაგალითი 3: *Je pa davi swanca padwa* (Obirsko/Ebriach, Carinthia, Austria; GNI M 39.146)

მაგალითი 4: *Zraslo mi je eno drevce* (Šentilj, Styria; GNI DAT 407)

მაგალითი 5: *Eno drevce mi je zraslo* (Marsin/Mersino, Venetian Slovenia, Italy; GNI M

მაგალითი 1. *Dete vpraša ata* / ბავშვი მამას ეკითხება

Example 1. *Dete vpraša ata* / A child asks his father (Reka, Styria; GNI M 28.759)

GNI M 28.759

1. De - te vpra - ša a - ta, oj kje so mam - ca zla - ta, oj kje so mam - ca zla - ta, oj ma - mi - ca.

მაგალითი 2. *Šla bom na goro visoko* / ბავშვი მაღლა მთაში

Example 2. *Dete vpraša ata* / A child asks his father (Reka, Styria; GNI M 28.759)

GNI M 30.069

1. Šla bom na go - ro vi - so - ko, vi - so - ko, šla bom na go - ro
vi - so - ko, vi - so - ko, šla bom na go - ro vi - so - ko,
vi - so - ko, vr - gla bom sin - čka v De - na - vo.

მაგალითი 3. *Je pa davi swanca padwa* / ამ დღით თრთვლი იღო

Example 3. *Je pa davi swanca padwa* / This morning it was hoarfrost (Obirsko/Ebriach, Carinthia, Austria; GNI M 39.146)

GNI M 39.146

...a - nca pa - dwa, ...a - wn-če - e,
I. Je pa da - vi swa - nca pa - dwa, na ze - le - ne tra wn-če - e,
...a - nca pa - dwa, ...a - wn-če - e,
...o - mo - ri - wa, ...o - ži-ce - e.
je vso traw-co po - mo - ri - wa, vse te žwa-hne ro - ži-ce - e.
...o - mo - ri - wa, ...o - ži-ce - e.

მაგალითი 4. *Zraslo mi je eno drevce* / მე გავზარდე პატარა ხე

Example 4. *Zraslo mi je eno drevce* / I grew a little tree (Šentilj, Styria; GNI DAT 407)

Zra - slo mi je e - no drev - ce, drev - ce ze - le - no, zra - slo
mi je e - no, e - no drev - ce, drev - ce ze - le - no.

მაგალითი 5. *Eno drevce mi je zraslo* / მე გაგზარდე პატარა ხე

Example 5. *Eno drevce mi je zraslo* / I grew a little tree (Mersin/Mersino, Venetian Slovenia, Italy; GNI M 35.385)

GNI M 35.385

The musical score is written for a voice and piano. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics (Georgian):
1. E - no drev - ce mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no,

Lyrics (Italian):
e - no drev - ce mi je, mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

**მელიზმატიკის სიმწირის ესთეტიკური მემკვიდრეობა
წინაქრისტიანული წარმოშობის ქართულ
მუსიკალურ-ფოლკლორულ ქანკარებში**

წინაქრისტიანული წარმოშობის ქართულ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ქანკარებში ერთ საერთო ნიშან-თვისებას ვხვდებით – ესაა მუსიკალური ჩუქურთმების, ანუ მელიზმების ძალზედ ძუნწი გამოყენება, ხშირ შემთხვევაში მათი სრული იგნორირება. ამ პერიოდის მუსიკალური ორნამენტიკა ჩანასახოვანი ფორმებით წარმოგვიდგება და მის პირველად სახეებს უმარტივესი შიდამარცვლოვანი შემღერებები შეადგენს. თავისი სისადავითა და სიმარტივით უძველესი ხანის ქართული მუსიკალური ჩუქურთმა ცნობილი თრიალეთის თასის ორნამენტიკას შეიძლება შევადაროთ (ამირანაშვილი, 1961; ჩუბინაშვილი, 1957).

ინტონაციური კვდომა-განახლების პრინციპით აგებული მუსიკალური ქსვილისათვის, ესთეტიკური თვალსაზრისით, როგორც ჩანს, უსარგებლო, ან ნაკლებად გამოსაძეგ მხატვრულ საშუალებებს წარმოადგენდა მელიზმები. ამ მოვლენას, ვფიქრობთ, შემდეგი ესთეტიკური ახსნა აქვს: როცა ესთეტიკური ცნობიერება სიკვდილ-სიცოცხლის ამბივალენტური ერთიანობის დამკვიდრებაზეა მომართული და მუსიკალური სახისმეტყველება ამ ორი საწყისის უსასრულო განმეორების შეუქცევადობის წარმოჩენაზე არის კონცენტრირებული, ცხადია, აქცენტირდება მათი ურთიერთგადაკვეთისა და ურთიერთშეღწევის პროცესი. შელოცვების, მითვლების, ტირილებისა თუ მთიბლურების მუსიკალური სტრუქტურა ზედმიწევნით შეესაბამება იმ მაგიური მსოფლმხედველობის ზოგად კანონზომიერებებს, რომლებთან მჭიდრო იდეოლოგიურ კავშირსაც ისინი ამჟღავნებენ. აქ მსგავსების პრინციპი მუსიკალური ფორმისა და შინაარსის უმძლავრესი და უნივერსალური მათარგანიზებელი საშუალებაა. მუსიკალური აზრი ამ პრინციპით ყალიბდება. მუსიკალური ინტონაცია ისევე უნდა მოკვდეს და აღდგეს, როგორც მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაება (მაშინ, როცა სიმღერა ამ ღვთაებისადმი მიმართული); როგორი განმეორებადობითა და მკაცრად ჩამოყალიბებული ციკლურობით იძინებს (კვდება) და იღვიპებს (ცოცხლდება) ბუნება, მცენარეული სამყარო, ხორბალი, ქერი, ჭკავი, ისევე დროებით აღესრულება ინტონირებადი აზრი, ჩაბრუნდება „ტონიკურ საფლავეში“ და ხელახლა გაცოცხლდება შემდგომ მოვლინებამდე. ასეთ დროს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ყოველმხრივ საზგასმულია კრიტიკული, გარდამტეხი მომენტები, რომელთა გამოხატვა თუ უშუალო ინტონაციური ასახვა „ევალება“ მუსიკას.

ამ მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროში, ბუნებრივია, ვერ გაჩნდებოდა სახეობრივი გამრავალფეროვნებისა თუ გამშვენების ესთეტიკური დაკვეთა; არსებობდა, არც არაფერია გასამშვენებელი თუ მოსაკაზმი. მუსიკა თავის მთავარ სათქმელს ყოველგვარი კაზმულობის გარეშე, ასე ვთქვათ, „პირდაპირ“ ამბობს. ამიტომაც, იგი აღარ მიმართავს მუსიკალურ ჩუქურთმებს, ანუ მელოიზმებს. მუსიკალურ-სახეობრივი ერთგვაროვნება აქ თვითკმარი მხატვრულ-ესთეტიკური მოდელია. ჩვენი მოსაზრების მართებულობის წარმოსაჩენად, გვსურს, შევეხოთ ურმულ-ოროველების, ტირილებისა და მთიბლურების მელოდიური მონახაზების მსაგავსება-განსხვავების საკითხს და დავეყავიშოროთ იგი მელოიზმატიკის სახეობრივ ფუნქციას.

ქართულ სამუსიკო მეცნიერებაში დადგენილია ოროველებისა და ურმულების ინტონაციური კავშირი მთიბლურებთან (ასლანიშვილი, 1954: 292-293; ბარდაველიძე, 1942; ლამბერტი, 1938: 31-32; ნუცუბიძე, 1958), რომლებიც, თავის მხრივ, ხმით ნატირლების ინტონაციურ პლასტში იღებენ სათავეს (ასლანიშვილი, 1956; მაისურაძე, 1971). როგორც ცნობილია, ოროველებში ნათლად იკვეთება ინტონაციური პლასტი (დადამავალი მოძრაობა დიაპაზონის უმაღლესი ტონიდან ტონიკაში), რაც მათი და მთიბლურების საერთო კილოურ საფუძველზე მეტყველებს. გამოვლენილია აგრეთვე ოროველების კავშირი ტირილებისა და შელოცვების ინტონაციურ სამყაროსთან. ამაზე მეტყველებს მათი მუსიკალური ენისთვის დამახასიათებელი დეკლამაციური ხასიათი, რაც ერთი ტონის მრავალჯერად გამეორებაში, ან ინტონაციური საცქვეის ხაზგასმაში იჩენს თავს (ამ დროს მუსიკალური ტექსტის ყოველი მარცვალი სიტყვიერი ტექსტის ყოველ ბგერას ემთხვევა) (დგებუაძე, 1992).

მაგრამ, მუსიკალურ სტრუქტურაში შემწნეული გენეტიკური კილო-ინტონაციური კავშირების პარალელურად, თვალსაჩინოა განსხვავებული ნიშნებიც. ქართველი მუსიკოლოგების სამართლიანი შეფასებით, ურმულ-ოროველები ბევრად უფრო რთული და მხატვრულად განვითარებული მუსიკალური ქსოვილის მქონე ნიმუშებია (ასლანიშვილი, 1956; ჟორდანი, 1971). მათთვის დამახასიათებელია გაშლილი, ფართო სუნთქვის, დიდი დიაპაზონის მქონე მელოდიები. სოციალური ფუნქციის სახეცვლამ და საკულტო მუსიკალურ-ესთეტიკური წრიდან გამოსვლამ (რაც წარმართული ღვთაების საგალობლიდან შრომის სიმღერად ჩამოყალიბების პროცესს მოჰყვა), ბიძგი მისცა მელოდიის გაშლა-გაფართოებას, მისი რელიეფის გართულებას. ამ პროცესში სწორედ მელოიზმატიკამ შეიძინა დიდი გამომსახველობითი ფუნქცია (მაგ. 1, 2, 3, 4).

ზემოთ მოტანილ მაგალითებში ნათლად იკითხება ტირილების, მთიბლურებისა და ურმულ-ოროველების საერთო კონსტრუქციული ჩონჩხი და კილო-ინტონაციური საფუძვლები. ამასთან, აშკარაა ისიც, რომ ერთ-ერთ მთავარ განმასხვავებელ კომპონენტს ურმულებისა და ოროველების მელოდიურ ნახაზში გამოვლენილი მუსიკალური ორნამენტაცია წარმოადგენს.

ურმულები და ოროველები, დაცილდნენ რა საკულტო რიტუალურ მსოფლადქმას, იცვალეს ჟანრობრივი ორიენტაცია. ახალი ჟანრობრივი წარმონაქმნის

იდეურ-შინაარსობრივი საფუძველი, როგორც წესი, ახალ ემოციურ სამყაროს უკავშირდება, რაც, თავის მხრივ, ახალი ესთეტიკური იდეალების ჩამოყალიბების მიზეზი ხდება. ახალი ესთეტიკური იდეალები კი ახლებურ სტილურ მახასიათებლებს, ანუ მუსიკალურ-გამომსახველობით ხერხებს წარმოშობს. შინაგანი ცალსახოვნების, სახეობრივი ნორმატიულობის, უშუალო მიზან-შედეგობრიობის მუსიკალურ-ესთეტიკური წრიდან „გამოთავისუფლება“ შესაძლებელი გახადა გამშვენების, მოკაზმვის ელემენტების გაჩენა.

ურმულ-ოროველებში მელიზმები ვარიანტული სახეცვლის ქმედით საშუალებად იქცა, თავად ვარიანტული სახეცვლა კი, არსებითად, იმპროვიზაციულობის ზრდაზე მეტყველებს. ვფიქრობთ, მუსიკალური ჩუქურთმები ამ ნიშნითაც გამოუსადეგარი უნდა ყოფილიყო საკულტო (ისევე როგორც მაგიური) მუსიკალური აზროვნებისათვის, რომელიც ესთეტიკური თვალსაზრისით ერთგვაროვანი, უცვლელი სახეობრივ-ემოციური სამყაროს დამკვიდრებაზე იყო მომართული. ჩვენს მოსაზრებას ადასტურებს, ერთი მხრივ, საკულტო ჟანრის დღემდე შემორჩენილ ნიმუშებში ძუნწად გამოვლენილი მელიზმები (ან ხშირ შემთხვევაში მათი არარსებობა), ხოლო, მეორე მხრივ, ის ფაქტი, რომ საკულტო და საწესო მსოფლმხედველობრივი წრიდან გამოსულ, „გამოთავისუფლებულ“ და ჟანრობრივად ტრანსფორმირებულ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ნიმუშებში ხშირად სწორედ მუსიკალური ორნამენტაციის აქტიური გამოყენება შეიმჩნევა. ეს მკაფიოდ ჩანს როგორც ზემოთ განხილული ნიმუშების, ისე „მუშლი მუხასას“ ქვემოთ მოტანილი ორი ვარიანტის შედარებითი ანალიზისას (მაგ. 5, 6).

მეორე ნიმუში შორეული წარმომავლობისაა და ხის კულტს უკავშირდება, ხოლო პირველი – შრომის პროცესის თანმხლებია. ვფიქრობთ, პირველი სიმღერა რომ მეორისაგან უნდა იყოს ნაწარმოები, არავითარ ეჭვს არ იწვევს. პირველი სიმღერის კონსტრუქციულ ჩონჩხში მეორე ნიმუშის სტრუქტურის ძირითადი კონსტრუქციული ფორმულის შემჩნევა ძნელი არ არის. მსგავსებაა ინტონაციურ ბირთვებს შორისაც. პირველი ნიმუშის წარმოქმნა პირველადი ფუნქციის დავიწყების, ჟანრობრივი სახეცვლისა და ესთეტიკური ტენდენციების გადრმავეების შედეგი უნდა იყოს. საკუთრივ მუსიკალურ-სახეობრივი ასპექტის განვითარება კი, პირველ რიგში, თავს იჩენს მელოდიის გაზრდა-გაფართოებაში, ხმების შედარებით გააქტიურებაში, შიდამარცვლოვანი შემომღერებების წარმოქმნაში და დახვეწილ მელიზმატიკურ ფორმულებში.

ამდენად, ვფიქრობთ წარმართულ რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივ სისტემებთან პირდაპირი თუ ირიბი კავშირის მქონე ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ჟანრებში შემჩნეული მელიზმატიკის სიმწირე კანონზომიერი მოვლენაა და ის ჩვენს მიერ აღწერილი ესთეტიკური მექანიზმით აიხსნება.

შენიშვნები

¹ ჩვენ ვიზიარებთ იმ მოსაზრებას, რომ *ორთველა* თავდაპირველად მომაკვდავი და აღდგენადი ღვთაებისადმი მიძღვნილი საგალობელი იყო, რომელიც ყოფით ტრადიციულ დაყრდნობით იქცა შრომის სიმღერად (დგებუაძე, 1992: 45).

დამოწმებული ლიტერატურა:

ამირანაშვილი, შალვა. (1961). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბილისი: ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, 1 ტ. თბილისი: ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, 11 ტ. თბილისი: ხელოვნება.

ბარდაველიძე, ვერა. (1942). *დიდი დედა ნანას კულტი*. ხელნაწერი.

დგებუაძე, თამარ. (1992). მუსიკალური აზროვნების უძველესი შრეების გენეტიკური საფუძვლების კვლევისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს შრომის სიმღერების მაგალითზე), სადიპლომი ნაშრომი. ხელმძღვანელი ეფ. ჭოხონელიძე, გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ფოლკლორის კათედრა. თბილისი.

ლამბერტი, არქანჯელო. (1938). *სამეგრელოს აღწერა*. თბილისი: ფედერაცია.

მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება.

მაისურაძე, ნინო. (1971). *აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა*. თბილისი: მეცნიერება.

უორდანი, მინდია. (1971). „ლოკრიული კილო ქართულ ხალხურ მუსიკაში“. საბჭოთა ხელოვნება. №7.

ნუცუბიძე, შალვა. (1958). *ქართული ფილოსოფიის ისტორია*. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია. ტ. I. 1956. ტ. II. 1958.

ჩუბინაშვილი, გიორგი. (1957). *ქართული ოქრომჭედლობა*. თბილისი: მეცნიერება.

მუჲ - - ღოი მუ - - - ხა - - - ხა მუჲ
 მუჲ - - ღოი მუ - - - - ხა - - - ხა მუჲ
 მუ - - ხა ზა - - - - ღარ - - - ხა - - -
 მუ - - ხა ზა - - - - ღარ - - - ხა - - -

მაგალითი 6. „მუმლი მუხასა“. მეორე ვარიანტი

Example 6. *Mumli Mukhasa* (Swarms of Midges Attacking the Oak). Second Version

The image displays a musical score for a three-part setting of the Lord's Prayer in Georgian. The score is organized into three systems, each with a title in Georgian script: I ღმერთო (I God), II მამა (Father), and III მამა (Father). Each system contains three staves (treble, alto, and bass clefs) with musical notation and lyrics in Georgian script. The lyrics are: I ღმერთო (I God), II მამა (Father), and III მამა (Father). The score is written in a traditional Georgian musical style, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written in Georgian script below the staves.

**ლატვიური ტრადიციული მუსიკის უძველესი აღზიდობრივი
შრეები ლატვიაში – ბურდონული მრავალხმიანობა და მისი
კავშირი რეჩიტატიულ სიმღერებთან**

ჩემი გამოკვლევის თემაა მრავალხმიანობის ზოგიერთი ორიგინალური ასპექტი, რომელიც ახასიათებს უძველეს ლატვიურ ადგილობრივ ტრადიციულ მუსიკას, მის ნაირსახეობას – ბურდონულ მრავალხმიანობას და მის კავშირს რეჩიტატივის მსგავს სიმღერებთან.

პირველყოფლისა, ყურადღება უნდა გავამახვილო რეჩიტატიული მელოდიების სანოტო ჩანაწერების¹ დიდ რაოდენობაზე, რომლებიც ლატვიის უახლოეს მეზობლებთან – ლიტვასთან, ესტონეთთან, რუსეთსა და ბელორუსიასთან შედარებით საკმაოდ მრავლადაა წარმოდგენილი. ეს რეჩიტატიული მელოდიები, როგორც წესი, ბურდონულ მრავალხმიანობასთან ერთად სრულდება.

ასევე მინდა, სიცხადე შევიტანო ლატვიური ფოლკლორული ან ტრადიციული პოეზიის ყველაზე გავრცელებულ და უმოკლეს ფორმაში, რომელიც შეიცავს თექვსმეტმარცვლიან სტრიქონებს, მაგრამ იწერება, როგორც ოთხტაეპოვანი ან ექვსსტრიქონიანი ლექსი, სადაც თითო სტრიქონი შედგება რვა მარცვლისგან (აუდიო მაგ. P)

ტრადიციული სიმღერების ეს ფორმა კოლექტიურად სრულდება, სადაც თითოეულ მონაწილეს აქვს სრულიად დამოუკიდებელი პარტია. აქ იკვეთება სამი ფუნქცია: წამყვანი (*sauceja*), გუნდი (*locitajas*) და ბურდონული ხმა (*vilceja*).

წამყვანი, ანუ მთქმელი მღერის ან იძახის ლექსის ორ სტრიქონს. გუნდი მათ ბურდონული ხმის ფონზე იმეორებს. ბურდონულ ხმის ბევრი ვარიანტი არსებობს – გუდასტვირული ბურდონი, სილაბიური ბურდონი და ა.შ.

ამ ტიპის შესრულებისთვის სპეციფიკურადაა განვითარებული ფორმა (მას მე კანონურს ვუწოდებ), სადაც ლექსის ორი სტრიქონის განმეორების შემდეგ მეორე სტრიქონი კვლავ მეორდება. შედეგად იქმნება დასრულებული მუსიკალური ფორმა – 5-სტრიქონიანი მელოსტროფი, სადაც ლექსის თითოეული ორი სტრიქონი დაწვეილებულია ხუთსტრიქონიანი მელოსტროფის ერთ-ერთ სტრიქონთან. ეს კანონური ფორმა ტიპურია და გავრცელებულია მთელი ლატვიის ტერიტორიაზე იმ ტიპის მელოდიების ჩათვლით, რომლებსაც გასული საუკუნიდან მოყოლებული, კომპოზიტორისა და ფოლკლორისტის ემილის მეღნაილისის (*Emilis Melngailis*) ინიციატივით, ეწოდათ „გოდუ ბალსს“ (ლიტერატურულად – საპატივცემულო ხმა, სპეციალური ტრადიციული მელოდია, რომელიც განსხვავებულია თითოეულ მცირე დასახლებულ

ტერიტორიაზე ან სოფელში).

მნიშვნელოვანია, რომ ამ სპეციფიკურ მელოდიას განსხვავებული პოეტური ტექსტით ასრულებენ სხვადასხვა ტერიტორიაზე. როგორც წესი, ისინი ასოცირდებიან განსხვავებულ საოჯახო რიტუალებთან – ქორწილთან, დასაფლავებასთან, ნათლობასა და კოლექტიურ შრომასთან, ზოგიერთ სეზონურ სამუშაოსთან, მეზობლების, მეგობრების შეხვედრასთან.

ამ ტიპის მელოდიების ჩაწერისა და აქდერების მცდელობისას წააწყდებით ძალიან მნიშვნელოვან პრობლემას. ჩემი მოხსენების შეზღუდული ფორმატის გამო, მხოლოდ ერთ პრობლემაზე შეგწერდები – ესაა რეჩიტატიული ტიპის მელოდიების ნოტებზე ჩაწერა და მათი აქდერება, ლატვიისათვის ტიპური მაგალითებისა და, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, საოჯახო სარიტუალო მელოდია *godu balss*-ის ანალიზი.

მოვუსმინოთ *godu balss*-ის ნიმუშს, რომელიც ჩაწერილია ლატვიის ცენტრალურ რეგიონში – Zemgale-ში (მაგ. Z1, აუდიო მაგ. Z1).

XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ამ ტიპის 27 მელოდია ჩაიწერეს XIX საუკუნის II ნახევარში დაბადებული 15 შემსრულებლისგან. გეოგრაფიულად ესაა ლატვიის ცენტრალური ნაწილი ანუ ზემო მაღლის რეგიონი (იხ. რუკა). მას შეგვიძლია ვუწოდოთ *Zemgale*-ს *godu balss*-ის პირველი ტიპი.

27 მელოდიიდან მე წარმოვადგენ 11 ნიმუშს. პირველი ორი არის ერთი და იგივე შემსრულებლის ოთხტაეპოვანი ლექსი. როგორც ხედავთ, მოქმედი მელოდიური ხაზის შერულებისას მისდევს მარცვლების ინტონაციებს. მელოდიების შემდგომი ტრანსკრიფციები ჩაწერილია სხვადასხვა მოქმედისგან, თუმცა ისინი შეიცავენ მელოდიური ხაზის ტიპურ თავისებურებებს. ბურდონული ხმა შეესაბამება გუდასტვირების მოძრავი ბურდონის ტიპს – დასაწყისში ჟღერს ტეტრაქორდის (ამ შემთხვევაში – ანტიკური ლიდიური) მეორე საფეხურზე, დასკვნით ორ ტაქტში – როგორც დაბალი ბანი.

მოვისმინოთ *Zemgale*-ს მეორე ტიპის საოჯახო სარიტუალო სიმღერები (იხ. რუკა. მაგ. Z2, აუდიო მაგ. Z2).

საბოლოო ჯამში, აქ არის ამ ტიპის მელოდიების 22 მოქმედისგან ჩაწერილი 36 ნაირსახეობა, რომელთაგან აქ 11 ჩანს. ნოტაციის დრო იგივეა, რაც პირველი ტიპის შემთხვევაში – წინა საუკუნის დასაწყისი. პირველი ორი მელოდია დაკავშირებულია ერთი ოთხტაეპოვანი ლექსით ერთი და იგივე მოქმედთან. შემდეგი ჩაწერილია სხვადასხვა მოქმედისგან. ბანის ბურდონული ხმა, სამწუხაროდ, აღდგენილია საორიენტაციო ნოტირებული მაგალითიდან.

როგორც ხედავთ, მელოდიების ორივე ჯგუფი ძალიან განსხვავებულია. პირველი – განსხვავდება კილოთი. *Zemgale*-ს პირველი ტიპი ეყრდნობა ლიდიურ ტეტრაქორდს, *Zemgale*-ს მეორე ტიპი – ფრიგიულ ტეტრაქორდს. *Zemgale*-ს ტიპის პირველი მელოდია შედგება მოკლე, ერთტაქტიანი პირობითი მოტივებისგან, სადაც თითოეული მათგანი შეესატყვისება ტექსტის ორ სტროფს და ჯგუფდება გადანაცვლებისას.

Zemgale-ს მეორე ტიპის მელოდია შედგება გრძელი ორტაქტიანი პერიოდებისგან. მელოდიური მოძრაობა გაწონასწორებულია, ნებისმიერ მომენტში ერთი მიმართულებით გაწონასწორებულ მონაკვეთს მოსდევს მოძრაობა საპირისპირო მიმართულებით. პირველ ტიპში ბევრი კვარტული ინტერვალია მოცემული.

თქვენ ნამდვილად დაგებადებათ შეკითხვა: როგორ შეუძლია მთქმელს ან ნებისმიერ სხვა ადამიანს, ან საერთოდ, რეგიონში მცხოვრებ ხალხს შექმნას ასე მრავალჯერ გადამოწმებული მელოდიები და ამავდროულად შეუნარჩუნონ მათ ცნობადობა, როგორც *godu balss*-ის სპეციფიკურ ტიპს.

მთქმელები არასდროს იყენებენ *godu balss*-ის ორივე ტიპს, გეოგრაფიულად ისინი ხშირად ერთმანეთისგან განცალკევებულად იმყოფებოდნენ. ყველამ იცის და საოჯახო რიტუალში მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანს იყენებს (იხ. რუკა). შესაძლოა, განსხვავებული რეჩიტატიული ტიპის მელოდიების ესოდენ მჭიდროდ არსებობის ანთროპოლოგიური ახსნა შემდგომშია: ჩვენს ერამდე მე-6 საუკუნეში ტომები მოვიდნენ აღმოსავლეთიდან – ტიპური წარმომადგენლები ცნობილია, როგორც ფართო სახის თავისებურებების მქონე ანთროპოლოგიური ტიპი. ისინი შეხვდნენ ვიწრო სახის მქონე ანთროპოლოგიურ ტიპს, რომელიც იქ უკვე ცხოვრობდა. მეტს აღარ ავსხნით. სავსებით შესაძლებელია, რომ ჩამოსულები *Zemgale*-ში მღეროდნენ *godu balss*-ის მეორე ტიპს მაშინ, როდესაც ადგილობრივები უკვე დიდი ხანი მღეროდნენ პირველ ტიპს.

რომელი მაგალითი უნდა ამერჩია, თუ მე, ჩვეულებრივ, ვისურვებდი თქვენთვის ძეგალეს ხმების წარმოდგენას?

ლატვიურ პრაქტიკაში იგი თავის თავს ამგვარად გამოხატავს: ჯგუფის წამყვანი ირჩევს ერთადერთ ვერსიას და შემდეგ მთელი ჯგუფი იმეორებს მას – მღერიან ცვლილებების გარეშე ტექსტის განსხვავებული ვარიანტებით.

და თუ ეს ერთი, შემთხვევით არჩეული ვერსია გაანალიზებული და შედარებული იქნება სხვა კულტურის მელოდიასთან მსგავსებების, დამახასიათებელი ინტონაციების, მოტივების აღმოჩენის მიზნით, გვერდს ვერ ავუვლით ზოგიერთ ყალბ დასკვნას.

ამის გათვალისწინებით, მინდა შემოგთავაზოთ, ეს მელოდიები სხვადასხვა კუთხით განვიხილოთ: *godu balss*-ის თითოეული ტიპი, აღებულია, როგორც მელოდიების შესაძლო პირობითი ჯგუფი, სადაც დამოუკიდებელ მელოდიაში თითოეული ჯგუფის ბგერა მის საკუთარ კონკრეტულ ალბათობასთან არის. შევეცდები უფრო დეტალურად აგიხსნათ:

პირველყოვლისა, მოვახდინოთ შესავლის მელოდიების კოდირება. ჩვენს შემთხვევაში ეს იქნება მართკუთხა მატრიცა – ნიმუში (ვუწოდოთ მას მატრიცა A). ხაზების რაოდენობა მატრიცაში იგივეა, რაც მელოდიების რაოდენობა *godu balss*-ში. მაგალითად, პირველი ტიპის *Zemgale*-ს *godu balss*-ის მატრიცაში 27 ხაზია, მაგრამ მეორე ტიპის *Zemgale*-ს *godu balss*-ის მატრიცაში – 36 ხაზი. სვეტების რაოდენობა მატრიცაში ყოველთვის არის 40.

შემდგომ გამოვთვალთ ალბათობები. შესაძლოა, მივიღოთ ახალი მატ-

რიცა, სადაც იმდენივე ხაზია, რამდენი განსხვავებული ბგერაცაა შესაბამის *godu balss*-ის მელოდიებში. სვეტების რაოდენობა აქაც იგივეა – 40. თუ ტრადიციულ ლატვიურ *godu balss*-ს ავიღებთ, როგორც პირობითი მელოდიების ალბათობას, შემდეგ მატრიცაში შეჯამებულია ინფორმაცია მელოდიის ჯგუფის თითოეული ბგერის ალბათობის შესახებ, რომელიც არსებობს ნებისმიერ 40-ტაქტიან მონაკვეთში.

Windows-ის გრაფიკულ სტრუქტურებში მსგავსი გამოსახულების ვიზუალიზაციისათვის არსებობს რამდენიმე ოფცია – თქვენ უბრალოდ უნდა მოძებნოთ ყველაზე მოსახერხებელი. ავირჩიოთ 2 – dimensional projections, სადაც პორიზონტალური ღერძი შეესაბამება ტაქტების მონაკვეთებს 1-დან 40-მდე, ხოლო ვერტიკალური სიბრტყე – ბგერების ალბათობებს.

შეხედოთ *Zemgale*-ს *godu balss*-ის პირველი ტიპის ვიზუალურ ინტერპრეტაციას (სურ. Z1). ის ორ ვერსიას გვიჩვენებს: ზედაზე ვხედავთ განსხვავებული კონფიგურაციის არეებს, ქვედაზე კი – იგივე ინფორმაციას ხაზების ვერსიაში. ბურდონული ხმა ნაჩვენებია დამუკიდებლად, როგორც ფერადი ხაზი, რადგანაც სპეციფიკური ხმა შესაბამისი ტაქტის მონაკვეთებში დასრულებულია შეუჩერებელი 100%-იანი ალბათობით. ფერები შემთხვევითაა შერჩეული. მათ არა აქვთ კავშირი ბგერების აბსოლუტურ სიმაღლესთან. ამ გამოსახულებებში მნიშვნელოვანია *godu balss*-ის ბგერის თითოეული ალბათობა ნებისმიერი ტაქტის მონაკვეთში.

ეს შეიძლება წარმოადგენდეს მოდელს – აქ ნაჩვენებია ნებისმიერი მოქმედის მეხსიერება, საიდანაც იგი ხელმძღვანელობს ახალი მელოდიების შექმნისას. რა თქმა უნდა, მის მეხსიერებაში თქვენ ვერ იპოვით ზუსტად ამ ტიპის გამოსახულებას. ეს სულიერი გამოცდილება, რაც ხალხს ბიოლოგიურად გააჩნია, არაა გამოკვლეული და საკმაოდ მისტიკურ სფეროს წარმოადგენს. მაგრამ ფაქტია, რომ თუ შეაგროვებთ ერთად ყველა ამ ტრადიციულ მელოდიას, იპოვით რაღაც საერთოს და მას ვერ უარყოფთ.

შეზღუდული დროის გამო არ მაქვს საშუალება უფრო დეტალურად შევეხო ამ გამოსახულებებში არსებულ შესაძლო ინფორმაციას. ამის მიუხედავად, მინდა თქვენი ყურადღება ზოგიერთ ადვილად შესამჩნევ მომენტზე გავამახვილო. მაგალითად, წითელი ვერტიკალური ნაგებობა ძალიან ბრწყინავს. იქ დომინირებს ტეტრაქორდის მეორე საფეხური. ეს გულისხმობს, რომ კილო გამყარდა იმ ადგილებში, სადაც ბანში მე-6 და მე-8 ტაქტში მყარდება ლიდიური ტეტრაქორდის მეორე საფეხური (მაგ. Z1). მელოდიის ამ მონაკვეთში ვრცელდება ფრიგიული ტეტრაქორდის ბგერის ურთიერთქმედება.

მსგავსი შეხედულების არის *Zemgale*-ს *godu balss*-ის მეორე ტიპშიც (სურ. Z2). იგივე მეორე საფეხური მელოდიის 3/4-ის მონაკვეთში გამყარდება და შემდგომში ძირითად დონეს უბრუნდება.

ახსიათებს თუ არა ეს სპეციფიკური ნიშნები მხოლოდ ლატვიის ცენტრალურ ნაწილს – *Zemgale*-ს რეგიონს? მოდიოთ, გადავხედოთ ლატვიის დასავლეთ ნაწილს – *Kurzeme*-ს რეგიონს. აქ ჯერ კიდევ ნახავთ რეგიონს, სადაც დღესაც კი მოიპოვება ბურდონული მრავალხმიანობის ტრადიციული

სიმღერის ვარიანტი. ესაა Suitu-ს რეგიონი (მაგ. S, აუდიო მაგ. S).

ჩვენ ასევე შეგვიძლია გამოვთვალოთ მატრიცა B ამ მელოდიებისათვის და შევქმნათ Suitu godu balss-ის ვიზუალური გამოსახულება. ბგერების სტრუქტურა ამ ჯგუფში იგივეა, რაც Zemgale-ს მეორე ტიპში – ფრიგიული ტეტრაქორდი. მაგრამ Zemgale-ს მეორე ტიპთან შედარებით, გრაფიკულად ნათელია, რომ იგი გამოსახულია უფრო წითლად. ტეტრაქორდის მეორე საფეხური უფრო მნიშვნელოვანია უკვე დასაწყისშივე და მხოლოდ დასასრულს უბრუნდება საწყის დონეს. ბურღონული ხმა აქ განსხვავდება Zemgale-გან. მოძრაობა მიმართულია ყველაზე დაბალი ბგერიდან ყველაზე მაღალი ბგერისკენ. გარდა ამისა, პირველი ბურღონული ბგერა ნაჩვენებია ძალიან პატარა ალბათობით ძირითად მელოდიაში. ეს განსხვავებულად იყო ძეგალუ-ში. მაგრამ ორივე აღნიშნულ რეგიონში, დასასრულში ბურღონი ერწყმის ძირითად მელოდიას.

ასევე მინდა აღვნიშნო, რომ კილოს შეცვლა, გამყარება ტეტრაქორდის ახალ საფეხურზე ყველა აღნიშნულ I ვერსიაში მელოდიის 3/4-ში ხდება. ამგვარად, ყველა მელოდიის სტრუქტურაში ვიხილავთ ოქროს კვეთის, პროპორციის წესს. ამ თვალსაზრისით Zemgale-ს godu balss-ის I ტიპი ძალიან საინტერესოა.

სად შეგიძლიათ ზუსტად იპოვოთ ოქროს კვეთის მომენტი ყველა 10-ტაქტიანი მელოდიისთვის:

$$40 : b = 1,6 \quad b = 25$$

ოქროს კვეთა, იგივე Aurum perplexion არის 25-ე ტაქტში, რომელიც მოხდევს 23-ე და 24-ე ტაქტებში სპეციალურ რიტმულ შეჩერებას. აქ თქვენ ასევე იხილავთ სპეციფიკურ – აფორიზმის ტიპის ფიგურას, რომელიც მუსიკალურად სპეციალური სიმერყევით იქმნება. ორივე მხრიდან მას ახლავს ტეტრაქორდის ახალი საყრდენი ბგერით. შეგიძლიათ თქვათ, რომ ორივე მათგანი ერთად ქმნიან სპეციფიკურ მუსიკალურ კულმინაციურ მომენტს მელოდიის 3/4-ში.

ინტერესის გამო, თვალი გადავაგვლოთ ლატვიის ჩრდილოეთ მიმართულებას. აქაა რეგიონები Vidzeme და Latgale (რუკა. სურ. VI). და კვლავ, აქაც გვხვდება ბგერების სპეციფიკური კომბინაციები მელოდიის 3/4-ში, მაგრამ, ცენტრალური და დასავლეთის რეგიონებისგან განსხვავებით, აქ ტეტრაქორდის მეორე საფეხურს არ გააჩნია სიმყარის ფუნქცია; აქ უფრო ტეტრაქორდის მესამე საფეხური დომინირებს.

კიდევ რა შეიძლება მოგვცეს ამ ტიპის მელოდიის – ალბათობის მოდელმა? შეიძლება ის გამოვიყენოთ, როგორც მელოდიის შესაქმნელი მოდელი?

პირველი, რაც აზრად მოგვდის, არის შემდეგი მოსაზრება – თუ ყველაზე მეტად დამახასიათებელ შესაძლო ბგერას ავიღებთ თითოეული ტაქტის ხმისგან, მივიღებთ კი შესაბამისი ხმის ტიპურ მელოდიას?

მოდით, რამდენიმე ახალი კონსტრუქციის მელოდია ვნახოთ (Synthetic Z1, Z2. Synthetic S, V1). Godu balss-ის თითოეული ტიპის ოთხი მელოდიაა შექმნილი. პირველი არის ყველაზე მეტად შესაძლებელი, მოდელთან მიახლოებული

ვარიანტის მელოდია; შემდგომი მელოდიები თანდათან შორდებიან ალბათობას. უცნაურია, მაგრამ მაქსიმალურად მიმსგავსებული, შესაძლებელი მელოდია არ გამოიყურება, როგორც ძალიან დამახასიათებელი და ტიპური. საპირისპიროდ, ნაკლები ალბათობების მქონე მელოდიები უფრო ახლოსაა ჭეშმარიტ მოდელთან, მთქმელის მიერ დაწერილ მელოდიებთან. დროის სიმცირის გამო ჩემი მოხსენება შეზღუდულია დასკვნებში: მომდერალი ქმნის მელოდიას უშუალოდ დაწყების წინ, ხელმძღვანელობს რა მხოლოდ ძირითადი წესებით, მაგრამ დამოუკიდებელია უფრო უმნიშვნელო დეტალებში, მეტად შესაძლებელი მელოდია რეალობაში შეუძლებელი ხდება.

უნდა აღვნიშნო, რომ თითოეული *godu balss*-ის მატრიცა B არის იმ ხმის პორტრეტი ან გარკვეულწილად თავისებური სახე ზოგიერთი ნაირსახეობის სპეციფიკური თავისებურებებით. თუ მხედველობაში მივიღებთ ლატვიაში ამ მელოდიების გავრცელების ფართო არეალს, აუცილებელი იქნება თითოეული გოდუ ბალსს-ის მატრიცა B-ს შექმნა – ამგვარად შეძლებთ მიიღოთ წმინდა ვიზუალური გამოსახულება, რომელიც დამახასიათებელი იქნება თითოეული რეგიონისთვის, ის დააკავშირებს, გააერთიანებს უახლოეს რეგიონებს და ა.შ. მაგალითად, შესაძლებელია, რომ ლატვიაში პარადელის გავლება ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთსა და სამხრეთ-დასავლეთს შორის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის მიმართულებით, ტექტრაქორდის მესამე საფეხურის გამოყენება დომინირებს რეჩიტატიულ მელოდიებში, ხოლო სამხრეთ-დასავლეთში *godu balss*-ის მელოდიებში დომინირებს ტექტრაქორდის მეორე საფეხური. ოქროს პროპორციები დამახასიათებელია, ტიპურია უფრო დასავლეთის ცენტრალური ნაწილისათვის, ნაკლებად – აღმოსავლეთისათვის.

შეჯამების სახით, ხაზგასმით მინდა შევეხო კიდევ ერთ საკითხს. რატომ აიგება რეჩიტატიული მელოდიის ეს ტიპი იდეალური პარმონიის პრინციპით? ასევე, რატომაა ოქროს პროპორციები დამახასიათებელი იმ მელოდიისათვის, რომლის მელოდიური ხაზი ენის ინტონაციებიდან გამომდინარე იქმნება? ის განიცდის სილაბური პროსოდისა და მისგან განპირობებული იმპულსების ზეგავლენას. პირველი, რაც უნდა დავასკვნათ: არის 3/4 ის ადგილი, სადაც ძირითადად შეცვლილია ტექსტის განმეორებები? ამ თვალსაზრისით, სპეციფიკურად ახალი არაფერი თქმულა, მაშ რატომ გვაქვს ჩვენ მსგავსი მნიშვნელოვანი კილოს ცვლილებები ტრადიციულ მელოდიურ ხმაში? პრაქტიკულად, ტექსტის განმეორებები ხდება კილოს ყველაზე მაღალ დონეზე, სპეციფიკური რიტმის საფუძველზე ახალ ბგერათა ხაზში. ახალი დაბალი ხმა ჩერდება დაახლოებით მერვედების მონაკვეთში. მთელი მელოდიის სტრუქტურა კვლავ წრეზე ტრიალებს, იმეორებს რა მეორე ხაზს ძირითად კილოში.

მელოდიური სტრუქტურის ეს ტიპი შეიძლება იქნას გაგებული, თუ მხედველობაში ვიქონიებთ მოსაზრებას მელოდიის ფუნქციური ასპექტების შესახებ. შეგახსენებთ, რომ ადგილობრივი ლატვიური რელიგია წინაქრისტიანულ დროს, პრაქტიკულად, ეკუთვნოდა სხვა რელიგიებსა თუ პანთეისტურ სისტემებს. საზოგადოების წინაქრისტიანული გაერთიანების ფარგლებში წმინდა ადგილი

იყო ოჯახი, სადაც რიტუალების უმეტესობა ტარდებოდა. ამ რიტუალების ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო *გოდუ ბალსს*. რიტუალის წამყვანი (მონათმფლობელურ საუკუნეებში ყველაზე ხშირად ეს ქალი იყო) ხმამაღლა მღერის პოეტური წინადადების ამა თუ იმ ნაირსახეობას. გარშემომყოფნი მას იმეორებენ არა პასიურად, არამედ გარკვეული პოზიციითა და თანხმობით. მაგრამ, როგორც აღვნიშნე, ტექსტში არ შეინიშნება არანაირი ცვლილება. ზემოაღნიშნული დამოკიდებულება ნათლად ვლინდება მუსიკალურ საშუალებებში: ბგერის დონე, როგორც წესი, ტონით მაღლდება. რას გულისხმობს ბურღონი კოლექტიურ რიტუალებში? როგორც ჩანს, იგი არის სპეციფიკურად მუსიკალური, პროფესიულ კლასიკურ მუსიკაში საორგანო პუნქტის მსგავსი მოვლენა.

დასასრულს, მინდა აღვნიშნო, რომ ამ გამოკვლევაში, რომლის საფუძველია *godu balss*-ის მელოდიები, საესებით შესაძლებელია გაარკვიო უძველესი ტრადიციული მელოდიების ჩამოყალიბების პროცესი, იმიტომ, რომ აქ ჩაყვარა საფუძველი მუსიკალური ენის მნიშვნელოვან და ძირითად ელემენტებს.

შენიშვნები

¹ ტრანსკრიფციები შერჩეულია ლატვიური ტრადიციული მუსიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამოცემებიდან:

ლატვიური ფოლკლორული მუსიკის მასალები; 6 ტ; 1894-1926

ლატვიური ფოლკლორული მუსიკის მასალები; 3 ტ; 1951-1953

ლატვიური ფოლკლორული მუსიკა; 5 ტ; 1958-1986

აუდიო მაგალითები

მაგალითი P: ლატვიური პოეტური ფოლკლორის ნიმუში

მაგალითი Z1: *godu balss. Zemgale*

მაგალითი Z2: *godu balss. Zemgale*

მაგალითი S: *godu balss. Suitu*

მაგალითი Z1, Z2, S
Examples Z1, Z2, S

ZEMGALES 1. *upis goda balss* Z1

ZEMGALES 2. *vesi goda balss* Z2

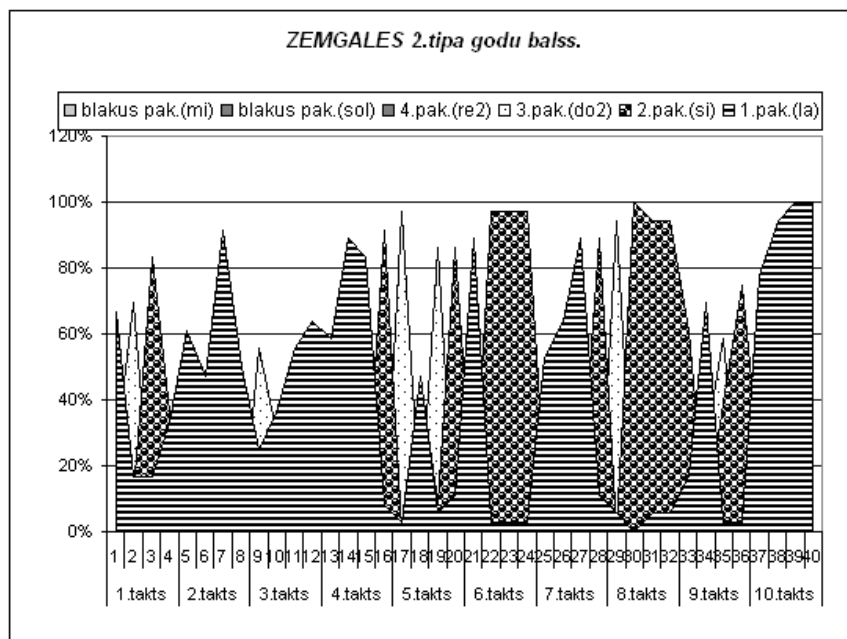
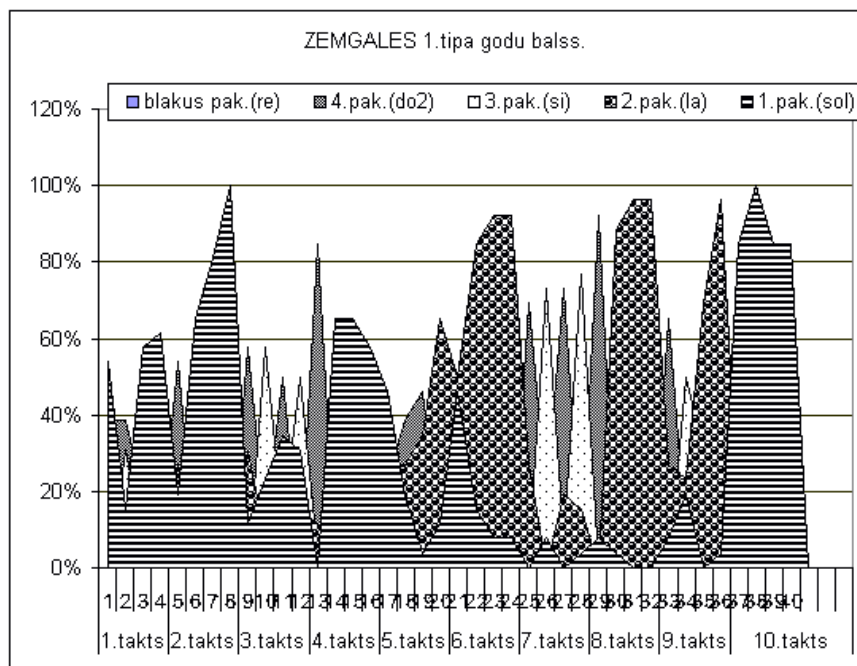
SUITU novada *goda balss* S

სურათი: რუკა
Figure: Map

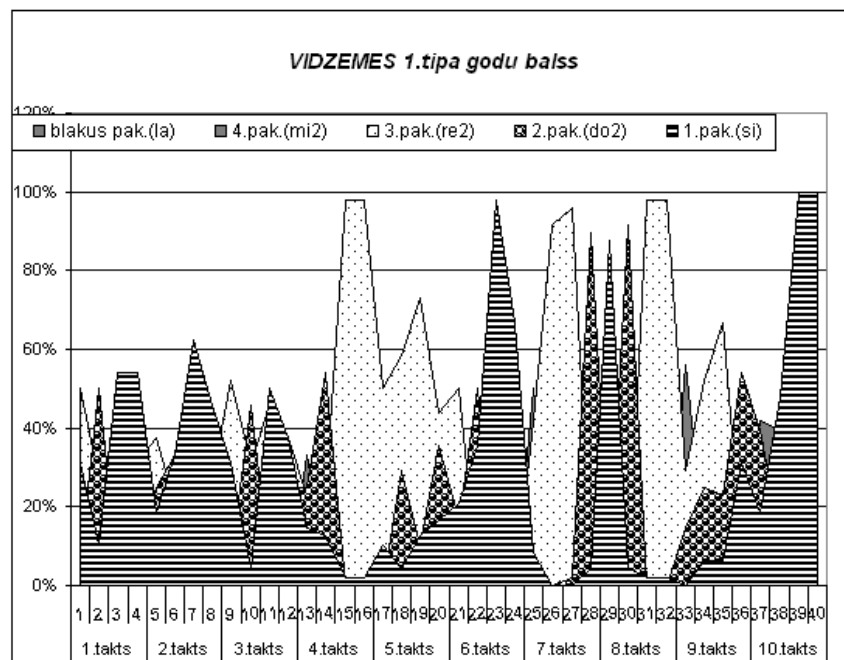
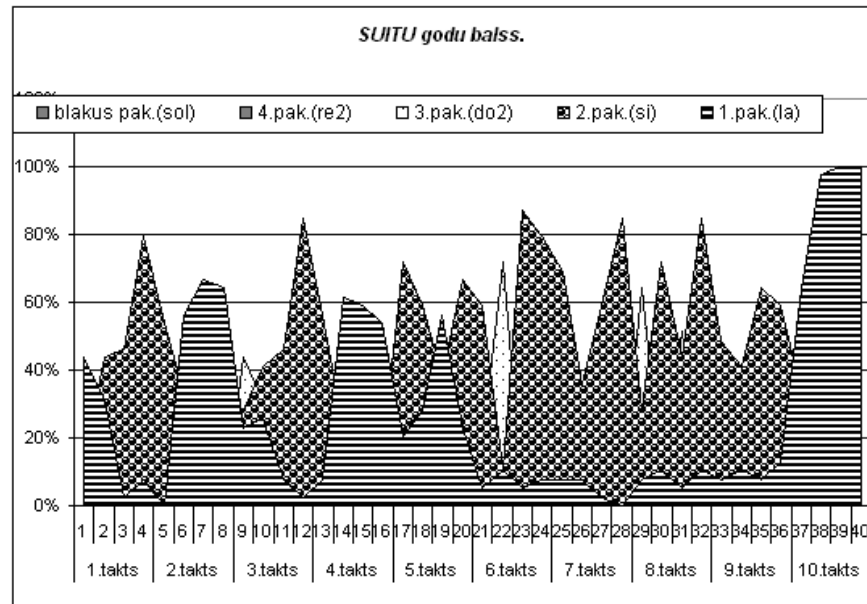


სურათები: Z1, Z2

Figures: Z1, Z2



სურათები: S, VI
Figures: S, VI



მაგალითები: Synthetic Z1, Z2
Examples: Synthetic Z1, Z2

ნოšu piemērs nr. 7.

Sintētiskais ZEMGALES 1.tipa godu balss

Maksimāli iespējamā melodija:



Melodijas varbūtība $\geq 30\%$



Melodijas varbūtība $\geq 17\%$



Melodijas varbūtība $\geq 13\%$



ნოšu piemērs nr. 8.

Sintētiskais ZEMGALES 2.tipa godu balss

Maksimāli iespējamā melodija



Melodijas varbūtība $\geq 40\%$



Melodijas varbūtība $\geq 25\%$



Melodijas varbūtība $\geq 12\%$



მაგალითები: Synthetic S, VI
Examples: Synthetic S, VI

ნოზი პიემის nr. 9;

Sintētiskais SUITU novada godu balss

Maksimāli iespējamā melodija:



Melodijas varbūtība >=27%



Melodijas varbūtība >=20%



Melodijas varbūtība >=5%



ნოზი პიემის nr. 10;

Sintētiskais VIDZEMES L. tipa godu balss

Maksimāli iespējamā melodija



Melodijas varbūtība >=37%



Melodijas varbūtība >=30%



Melodijas varbūtība >=14%



ზიგფრიდ ფ. ნადელი და მისი წვლილი ქართული მრავალხმიანობის შესწავლაში*

შესავალი

ზიგფრიდ ფრედერიკ ნადელი, სხვა წყაროებში – ზიგფრიდ ფერდინანდ ნადელი (Salat, 1983:23), ცნობილია, როგორც ანთროპოლოგი. ნაკლებადაა ცნობილი, რომ მას ასევე მუსიკალური განათლება ჰქონდა და აქვეყნებდა ნაშრომებს როგორც მუსიკოლოგიაში, ისე ეთნომუსიკოლოგიაში. მის მრავალრიცხოვან პუბლიკაციას შორისაა 1933 წელს გამოქვეყნებული წიგნი „Georgische Gesänge“ („ქართული სიმღერა“), რომელსაც ეძღვნება წინამდებარე ნარკვევი.

ნადელის ამ წიგნს პირველად წავაწყდი საბჭოთა კავშირის ხალხების ხალხური მუსიკის სემინარზე, რომელიც 1985 წელს ჩავატარე ბერლინის თავისუფალ უნივერსიტეტში. 1988 წლის 15-22 ოქტომბერს ბორჯომში ჩატარებულ კონფერენციაზე „ხალხური მრავალხმიანობის საკითხები“, მე წავიკითხე მოხსენება, რომელშიც გერმანულ მუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში წარმოდგენილი ქართული მრავალხმიანობის ისტორია იყო განხილული (Ziegler, 1989). გამაკვირვა იმ ფაქტმა, რომ ნადელის წიგნი, რომელიც განიხილუბოდა, როგორც ქართული მრავალხმიანობის ყველაზე ადრეული და ამომწურავი გერმანულენოვანი გამოკვლევა, მითითებული არ იყო მარიუს შნაიდერის ყველაზე მნიშვნელოვან გერმანულენოვან გამოკვლევაში „Geschichte der Mehrstimmigkeit“ (Schneider, 1934). როგორც მოგვიანებით აღვნიშნე, (Ziegler, 1992), ამას, შესაძლოა, პოლიტიკური მიზეზები ჰქონდა, თუმცა ნადელი მხოლოდ გაკვრით არის მოხსენებული ამ ნაშრომის მეორე გამოცემაშიც.

ბერლინის ფონოგრამ-არქივში, ცვილის ლილვაკებზე მუშაობისას, მე გაცილებით მეტი შევიტყე ნადელის საქმიანობაზე. აქ ინახება 1953 წელს ნადელის მიერ ნიგერიაში ნუპეს ხალხისგან ჩაწერილი ცვილის ლილვაკების კოლექცია (Ziegler, 2006) და ნადელის პირადი მიმოწერა.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანი არაა შექმნას ნადელის ცხოვრებისა და საქმიანობის სრული ზოგადი სურათი (იხ. Salat, 1983), არამედ – შეავსოს თეთრი ლაქები და მეტი ინფორმაცია მოიძიოს 1930-იანი წლების დასაწყისის ბერლინში ნადელის საქმიანობაზე, როდესაც ის მუშაობდა ქართულ მრავალხმიანობაზე. იმ პერიოდის ისტორიული წყაროები თითქმის არ მოგვეპოვება, თუ არ ჩავთვლით დღემდე მოღწეულ მხოლოდ რამდენიმე წყაროს. ამიტომ, ამ ნაშრომში განხილულია ფონოგრამ-არქივში არსებული მასალა, მათ შორის, ნადელის მიმოწერა, პუბლიკაციები და ბერლინში შენახული სხვა მასალა.

მოკლე ბიოგრაფია¹

ზიგფრიდ ფერდინანდ ნადელ² დაიბადა 1903 წელს ლემბერგში, გალიციაში (იმ დროს ავსტრია, დღევანდელი ლეოვი, უკრაინა). 1912 წელს ოჯახი გადავიდა ვენაში, სადაც ზიგფრიდმა 1921 წელს დაამთავრა სკოლა და ვენის უნივერსიტეტში დაიწყო მუსიკოლოგიის, ხელოვნების ისტორიისა და ფსიქოლოგიის შესწავლა. მისი პედაგოგები იყვნენ გვიდო ადლერი (Guido Adler), რობერტ ლახი (Robert Lach), იოზეფ სტრეჟოვსკი (Josef Strzygowski) და კარლ ბიულერი (Karl Bühler). იგი ასევე მეცადინეობდა ფორტეპიანოზე დაკვრაში და სურდა გამხდარიყო დირიჟორი და კომპოზიტორი. სწავლა 1925 წელს დაამთავრა სადისერტაციო ნაშრომით „კონსონანსის აღქმის ფსიქოლოგია“ (Zur Psychologie des Konsonanzerlebens). ცოტა ხანს მუშაობდა ღიუსელდორფის ოპერაში დირიჟორის მოწვევულ ასისტენტად და იმოგზაურა ჩეხოსლოვაკიასა და ინგლისში. საარსებო სახსრების მოსაპოვებლად იგი ატარებდა კერძო გაკვეთილებს, წერდა პროგრამებს სხვადასხვა რადიოსადგურისთვის, აქვეყნებდა სტატიებს სხვადასხვა თემაზე და მუშაობდა ვენის ფონოგრამარქივსა და ეთნოგრაფიულ მუზეუმში. 1930 წლის დეკემბერში მან წარადგინა სამეცნიერო ნაშრომი სათაურით „მუსიკის ორმაგი საზრისი – მუსიკალური ტიპოლოგია“ ვენის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტზე, აკადემიური თანამდებობის მოსაპოვებლად „შედარებით მუსიკის თეორიას“ და „მუსიკის ფსიქოლოგიაში“. მაგრამ კომისიის წევრებმა – ფსიქოლოგებმა და მუსიკის თეორეტიკოსებმა ნაშრომი ერთხმად დაიწუნეს და ნადელმა იგი უკან გამოითხოვა. თავის მეუღლესთან ერთად ის გადავიდა ბერლინში, სადაც დაასრულა რამდენიმე პუბლიკაცია, მათ შორის ფერუზო ბუზონის ბიოგრაფია და ზემოთხსენებული ნაშრომი ქართულ სიმღერაზე. ბერლინში ის დაუკავშირდა კურტ ზაქს, ერის ფონ პორნბოსტელს და დიდრის ვესტერმანს; როგორც ჩანს, ამან სტიმული მისცა, შეესწავლა აფრიკული ენები და ებრძოლა გრანტის მოსაპოვებლად, რათა სწავლა გაეგრძელებინა ლონდონის ეკონომიკის სკოლაში. 1932 წელს ნადელმა დაიწყო ანთროპოლოგიის შესწავლა, რაც 1935 წელს დაასრულა სადისერტაციო ნაშრომით „ნუპეს ხალხთა პოლიტიკური და რელიგიური სტრუქტურა“ (Nadel, 1942), მისი ერთწლიანი საველე ექსპედიციის შედეგი. მეორე ექსპედიცია ნიგერიაში 1935 წლის ბოლოს მოაწყო. 1938 წელს ნადელი დაინიშნა „სამთავრობო ანთროპოლოგად“ ანგლო-ეგვიპტურ სუდანში. 1939 წელს გამოცემული მისი წიგნი „შავი ბიზანტია“ (Nadel, 1946) აჯამებდა ნუპეს ხალხში მოწყობილ მის საველე ექსპედიციებს. მე-2 მსოფლიო ომის დროს ნადელი მსახურობდა ბრიტანეთის სამხედრო ადმინისტრაციაში, ძირითადად აფრიკაში, სადაც მან პრაქტიკულად გამოიყენა ანთროპოლოგის გამოცდილება. ომის დამთავრების შემდეგ ნადელი ასწავლიდა ინგლისის სხვადასხვა სასწავლებლებში, საბოლოოდ კი ის დანიშნეს კანბერაში (ავსტრალია) ავსტრალიის ეროვნული უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიის პროფესორად, სადაც 1956 წლის იანვარში იგი მოულოდნელად გარდაიცვალა.

ნადელი და მუსიკოლოგია

როგორც ჩანს, ნადელს მოსწონდა მუსიკასთან ახლო კავშირი. 1920 წელს ის იღებს გაკვეთილებს ფორტეპიანოშიც; მუსიკოლოგიას სწავლობდა ვენის მუსიკოლოგიის სკოლის ორ თვალსაჩინო წარმომადგენელთან რობერტ ლახთან და გვიდო ადლერთან. დღეს გვიდო ადლერს მიიჩნევენ ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთ მამამთავრად, ვინაიდან მან 1885 წელს საუნივერსიტეტო კურსში შეიტანა „მუსიკოლოგია“, როგორც საგანი. რობერტ ლახი უმეტესად ცნობილია, ავსტრიის ბანაკებში მყოფი ომის ტყვეებისაგან ჩაწერილი სიმღერებით. ცნობილია, რომ უნივერსიტეტში სწავლის დროს ნადელი ესწრებოდა ლახისა და ადლერის მიერ მუსიკოლოგიის ინსტიტუტში ჩატარებულ პრაქტიკულ კურსებს (Salat, 1983:138ff). ამგვარად, შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ ნადელი კარგად იცნობდა ავსტრიაში ომის ტყვეების, მათ შორის კავკასიელი ტყვეების ჩანაწერებს, რომლებიც ლახმა მოგვიანებით 1928 და 1930 წლებში ორ ტომად გამოაქვეყნა. მისი ადრეული პუბლიკაციების სათაურების განხილვისას ადვილად შევამჩნევთ, რომ ნადელის ინტერესი სუფთა მუსიკოლოგიიდან გადაიხარა ფსიქოლოგიისკენ, განსაკუთრებით კი მუსიკის ფსიქოლოგიისკენ. მის ადრეულ პუბლიკაციებს შორის ვპოულობთ მუსიკის ფსიქოლოგიასთან განსაკუთრებით ე.წ. „პრიმიტიულ მუსიკასთან“ დაკავშირებულ თემატიკას, რაც იმ დროისთვის შედარებითი მუსიკოლოგიის ერთ-ერთი თემა იყო. მაგალითად: „მუსიკალობის ცნების საკითხისათვის“ (Nadel, 1928a), „ბგერათა სისტემის სტრუქტურა პრიმიტიულ მუსიკაში“ (Nadel, 1928b), „ციკლის პრობლემა პრიმიტიულ მუსიკაში“ (Nadel, 1928c) და „მუსიკის წარმოშობა“ (Nadel, 1930).

სხვა ნაშრომებიდან ნათლად ჩანს ნადელის ინტენსიური მუშაობა ვენის ფონოგრამარქივსა და ეთნოგრაფიულ მუზეუმში. თავის პუბლიკაციაში „მარიმბას მუსიკა“ მან შეისწავლა არა მარტო მარიმბას ტიპის სხვადასხვა ინსტრუმენტი, არამედ გაშიფრა მუსიკალური ჩანაწერები და გააანალიზა ნიმუშები. ფრანც ფოედერმაირმა და გერდა ლეხლაიტნერმა აღმოაჩინეს, რომ ნადელმა პირველმა გაშიფრა რუდოლფ ფიოხის მიერ ახალ გვინეაში გაკეთებული ფონოგრაფის ჩანაწერები (ფოედერმაირი და ლეხლაიტნერი, 1998). გარდა ამისა, ნადელის საქმიანობა ვენის ფონოგრამარქივში ნახსენებია ყოველწლიურ ანგარიშებში³.

როგორც აღვნიშნე, 1931 წლის თებერვალში ნადელი მეუღლესთან ერთად გადავიდა ბერლინში, რათა ემუშავა ფერუჩო ბუზონის ბიოგრაფიაზე, რომელიც იმავე წელს გამოქვეყნდა (Nadel, 1931c). ის ფაქტი, რომ წიგნი გამოიცა ასეთ მოკლე დროში, გვაფიქრებინებს, რომ იგი დასაბეჭდად მზად იყო ნადელის ბერლინში გადასვლამდე.

რითი ავსხნათ ის ფაქტი, რომ „ქართული სიმღერა“ მომდევნო პუბლიკაცია გახდა? როგორც სალატი აღნიშნავს (Salat, 1983: 26), ნადელმა გაიცნო ერის ფონ ჰორნბოსტელი – ბერლინის ფონოგრამარქივის დირექტორი და ეთნომუსიკოლოგიის წამყვანი ფიგურა. ჰორნბოსტელმა ნადელი გააცნო ლიტონის ვესტერმანს – აფრიკული ენების პროფესორს ბერლინის უნივერ-

სიტუაში. ვესტერმანი დაინტერესდა ფონოგრაფის ჩანაწერებით; 1934 წელს ის დაინიშნა ბერლინის უნივერსიტეტის განყოფილების გამგედ. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყოფილი ხმოვანი არქივის კოლექცია გადავიდა ხმოვან განყოფილებაში (Ziegler, 2000), ნათელი გახდება, რომ ის ჩანაწერები, რომლებსაც ნადელი ეყრდნობოდა თავის ნაშრომში „ქართული სიმღერა“, განხილული უნდა ყოფილიყო ვესტერმანთან.

ადრეული მიმოწერიდან ირკვევა, რომ ნადელი იცნობდა კავკასიურ მუსიკას და გაშიფრულიც ჰქონდა ცვილის ლილვაკის ჩანაწერები. ჯერ კიდევ ვენაში ყოფნის დროს, 1920-იანი წლების ბოლოს მას მოუმზადებია რადიო-პროგრამა კავკასიურ მუსიკაზე და გაუშიფრავს კავკასიური ჩანაწერები როგორც ვენაში, ისე ბერლინში ყოფნის დროს⁴.

ნადელის ეთნოგრაფიული ჩანაწერები და მისი კავშირი ბერლინის ფონოგრამ-არქივთან.

ბერლინის ფონოგრამარქივში დაცულ მიმოწერაში არის ერთი საინტერესო წერილი, რომელშიც საუბარია ნადელის ინტერესზე კავკასიური საკითხების მიმართ. ფონოგრამარქივის სახელით 1932 წლის 1 აგვისტოს მარიუს შნაიდერმა განაცხადა, რომ დოქტორმა ნადელმა კავკასიაში ჩანაწერების გასაკეთებლად მიიღო ფონოგრაფიული აღჭურვილობა (ერთი ფონოგრაფი, ორი რუპორი, დამატებითი მასალა და 100 ცვილის ლილვაკი), გარდა ამისა, საბაჟოს თხოვეს, რომ არ შეექმნათ რაიმე პრობლემა, ვინაიდან მასალას ჰქონდა სამეცნიერო დანიშნულება. სესხით ასაღები ფონოგრაფების სიაში მითითებულია, რომ დოქტორ ნადელს გადაეცა ფონოგრაფი „ექსელსიორი“ 1932 წლის 18 აპრილს. ეს აპარატი, რომელიც ფონოგრამარქივის საკუთრება იყო, უკან აღარ დაუბრუნებიათ პატრონისათვის და ის ნადელმა მოგვიანებით გადასცა ინსპექტორ მიურეის ნიგერიაში.

ჯერ კიდევ გაურკვეველი რჩება, ნამდვილად აპირებდა თუ არა ნადელი კავკასიაში მოგზაურობას და ჩაწერას. სხვა წყაროებში მითითებულია, რომ (Salat, 1983:26) დაახლოებით იმავე პერიოდში ნადელმა როკფელერს სთხოვა დაფინანსება, რათა ესწავლა ლონდონის ეკონომიკის სკოლაში. შესაძლებელია, იმ პერიოდში ნადელი სხვა საქმეებით იყო დაკავებული; კავკასიური გეგმა კი განუხორციელებელი დარჩა.

ფონოგრამარქივში დაცულ კორესპონდენციაში არ არის მიმოწერა ნადელსა და ჰორნბოსტელს შორის, თუმცა რამდენიმე საბუთი ადასტურებს აქტიურ მიმოწერას ნადელსა და შნაიდერს შორის ნიგერიაში ნადელის ექსპედიციის სამზადისთან დაკავშირებით. 1933 წლის მაისში (1933 წლის 17 მაისით დათარიღებული წერილი) იმ დროს უკვე ლონდონში მყოფი ნადელი ითხოვს ჩამწერებს თავისი ფონოგრაფისთვის. წერილიდან ირკვევა, რომ მას ასევე კავშირი ჰქონდა ჰორნბოსტელთან, კოლინსკისთან და ზაქსთან და კარგად იყო ინფორმირებული ბერლინში არსებულ სიტუაციაზე. ვინაიდან ის მიმართავს შნაიდერს, როგორც ფონოგრამ-არქივის ერთადერთ ცოცხალ წარმომადგენელს. ამასობაში ნადელმა შეიძინა საკუთარი ფონოგრაფი, რომე-

ლიც, როგორც თვითონ ამბობს, უფრო გამოსადეგი იყო ენობრივი მასალის ჩასაწერად, ხოლო ბერლინის ფონოგრაფიის საკუთრებაში მყოფი ფონოგრაფი გადსცეს ნიგერიაში მომუშავე სხვა მეცნიერს. (ღიზბუთ ნადელის წერილი, 1933 წლის დეკემბერი). მიმოწერიდან ირკვევა, რომ ნადელს პირად საკუთრებაში ჰქონია ადრე ჩაწერილი აფრიკული კოლექციის ლილვაკების ასლები, მათ შორის ანკერმანის, ვოლდოუსა და შტრუკის⁵ მიერ ჩაწერილი ლილვაკები. 1935 წლის მარტში ნადელი ითხოვდა მის მიერ ადრე გაკეთებული რამდენიმე ჩანაწერის ასლებს, რომლებიც სასწრაფოდ ესაჭიროებოდა თავისი ლექციებისთვის. 1935 წლის ივნისში ცვილის ლილვაკები ჩანაწერები N1-57, სხვა დოკუმენტაციასთან ერთად გადაიგზავნა ბერლინში, მაგრამ ნადელს ასლების ხარისხი არ აკმაყოფილებდა. 1935 წლის დეკემბერში ნადელი და მისი მეუღლე გაემგზავრნენ მეორე ექსპედიციაში ნიგერიაში. ამ ექსპედიციის დროს ჩაწერილი ცვილის ლილვაკები, ნებისთი თუ უნებლიეთ, გადაეცა ვენის ფონოგრაფიისთვის. როდესაც შნაიდერმა შეიტყო ამის შესახებ 1938 წელს, ვენაში იჩივლა, მაგრამ ასლები ფარულად გაუცვალა თავის კოლექტს, ლეო ჰაიეკს. ჰაიეკმა ეს ფაქტი ნადელს აცნობა, რომელიც ამ დროს მუშაობდა სუდანში, როგორც ბრიტანეთის მთავრობის ანთროპოლოგი. ნადელმა აღშფოთებული წერილი მისწერა შნაიდერს (1938 წლის 7 მაისი), რომელშიც მისგან მოითხოვდა ოფიციალურად ბოდიშის მოხდას.

არსებობს ნადელის მიერ 1955 წლის 24 აგვისტოს კანბერადან გამოგზავნილი კიდევ ერთი წერილი, რომელშიც ის კურტ რეინჰარდს – ფონოგრაფიის დირექტორს (1952 წლიდან) სთხოვს თავისი ნიგერიული ჩანაწერების ასლებს. რეინჰარდმა შეატყობინა მას ფონოგრაფიის სავალალო მდგომარეობის შესახებ და გააკეთა განაცხადი ნადელისთვის ლილვაკების გადაცემის თაობაზე, მაგრამ ამას ხელი შეუშალა ნადელის მოულოდნელმა გარდაცვალებამ.

ნადელი და ქართული მუსიკა.

არ მოგვეპოვება არანაირი ინფორმაცია, რომელიც ნათელს მოჰფენდა, თუ რატომ დაინტერესდა ნადელი ქართული სიმღერებით. თავისი პუბლიკაციის შესავალში ნადელი აღნიშნავს, რომ ის კოლექცია იყო პირველი მსოფლიო ომის დროს გერმანიის ტყვეთა ბანაკებში შტუმფისა და შუნემანის ხელმძღვანელობით გაკეთებული ჩანაწერების ნაწილი. ნადელის კვლევა მხოლოდ ამ ჩანაწერებს ეყრდნობა და ის აქვე მიუთითებს მათ სარეგისტრაციო ნომრებს. მაგრამ არ ასხენებს ცვილის ლილვაკებს, რომლებიც იმავე პერიოდში იყო ჩაწერილი და ფონოგრაფიის იხსნებოდა⁶. თუმცა ეს კოლექცია იყო არა ფონოგრაფიის, არამედ ხმოვანი არქივის საკუთრება, რომელიც იმ პერიოდში პრუსიის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის განყოფილებას წარმოადგენდა. 1920-1931 წლებში ამ განყოფილებას ხელმძღვანელობდა ვილჰელმ დოეგენი, რომელსაც მუსიკაზე მეტად ენები აინტერესებდა. გარდა ამისა,

დოგეგმვა არ შეინარჩუნა არავითარი კავშირი ფონოგრამარქივთან, უფრო მეტიც, საერთოდ უგულებელყოფდა მას.

მეორე მხრივ, ცნობილია, რომ ნადელს კავშირი ჰქონდა ჰორნბოსტელსა და ზაქსთან, მაგრამ, როგორც ჩანს, მათ ხელი არ მიუწოდებოდათ ხმოვანი არქივის საცავებზე და ნადელი მათ არც კი ახსენებს შესავალში. ამგვარად, უცნობი რჩება, თუ ვისი დახმარებით შესძლო ნადელმა გასცნობოდა ხმოვანი არქივის კოლექციას და მათ შორის ქართულ ჩანაწერებს. ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის არქივში დაცული დოკუმენტაციიდან ჩანს, რომ აქტიურად ეძებდნენ ქართული ენის (და არა ქართული მუსიკის) სპეციალისტს. 1930-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც გარდაიცვალა ადოლფ დირი – ავსტრიასა და გერმანიაში სამხედრო ტყვეების ჩაწერის მონაწილე, დოგეგმის თავის წერილში (1932 წლის 23 თებერვალი) პროფესორ მაკელენის სთხოვდა გამოსაქვეყნებლად მოემზადებინა ქართული სიმღერები. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ამ დროისათვის გაშიფვრა უკვე დასრულებული იყო, თუმცა მაკელენმა უარით უპასუხა და რეკომენდაცია გაუწია ქართველ დავით ღამბაშიძეს. ნადელი დაუკავშირდა ღამბაშიძეს და სწორედ ეს უკანასკნელი არის ის ერთადერთი პიროვნება, ვისაც ნადელი მადლობას უხდის (ნადელი 1933:5). დაახლოებით ამავე დროს (1933 წლის 2-3 ივნისს) ხმოვანმა არქივმა ჩაიწერა ღამბაშიძის საუბარი ქართულ ენაზე⁷.

საბუთი ქართული ექსპედიციისათვის ნათხოვარ ფონოგრაფზე 1932 წლის 1 აგვისტოთია დათარიღებული. ამ დროისათვის მუსიკალური ნიმუშების გაშიფვრა უკვე დასრულებული იყო. შესაძლოა, ნადელი ღამბაშიძესთან ერთად გეგმავდა საქართველოში მოგზაურობას, თუმცა საქართველოს ნაცვლად ინგლისში გაემგზავრა და მისი პუბლიკაციის ხელნაწერს გერმანიაში მსვლელობა ავტორის გარეშე მიეცა.

ხელნაწერი ქართული სიმღერების შესახებ, რატომღაც, ქართული სიმღერების ტექსტების თარგმანის გარეშე, 1933 წლის ზაფხულში დაეგზავნა სხვადასხვა გამომცემელს, ყველაზე დაბალფასიანი შემოთავაზების პოვნის იმედით. ამასობაში დოგეგმა უკვე აღარ იყო ხმოვანი განყოფილების დირექტორი, ამ თანამდებობაზე ის დიდრის ვესტერმანმა შეცვალა⁸. 35-გვერდიანი ხელნაწერი მუსიკალური მაგალითებით, ბოლოს და ბოლოს დაიბეჭდა გერმანიაში, ქალაქ გრაფენჰაინიხენში (grafenhainichen) C.Schulze&Co, ოტო ჰარასოვიცის ლაიფციგის გამომცემლობის მინდობილობით. ხმოვან არქივში დაცული მიმოწერით ირკვევა, რომ ნოტები ცალკე დაიბეჭდა – ბალანის გამომცემლობაში და მოგვიანებით აიკინა ტექსტთან ერთად, სულ 500 ეგზემპლარი.

ნადელის ნაშრომი არის ქართული სიმღერის პირველი ყოვლისმომცველი გამოკვლევა დასავლეთში. ის შედგება 8 თავისგან: I. შესავალი; II. ქვეყანა და მომღერლები; III. სასიმღერო ტექნიკა და ვოკალური მიმართულება; IV. ტექსტი; V. მელოსი; VI. ტონალური სისტემა; VII. მრავალხმიანობა; VIII. კულტურული კავშირები. ამას ემატება შენიშვნები სანოტო მასალაზე და ორი ტაბულა (საწყისი ფრაზები და მუსიკალური წყობები). წიგნში

მოცემულია ქართული სიმღერების, მათი ისტორიის, კულტურული გარემოს, რეგიონალური ფორმებისა და შესაძლო წარმოშობის ზოგადი მიმოხილვა. მრავალხმიანობა ყოველთვის განიხილება დასავლეთ ევროპის შუასაუკუნეების მრავალხმიანობასთან კავშირში და ნადელი ცდილობს ქართული მრავალხმიანობა ახსნას დასავლური შუასაუკუნეების მრავალხმიანობის მაგალითებით.

დასასრულ, ნადელის წიგნი არის ქართული სიმღერების და, განსაკუთრებით, ქართული მრავალხმიანობის ზოგადი წარდგინება. ის ნადელზე უფრო მეტს მოგვითხრობს, ვიდრე საქართველოზე. როგორც გამოცდილ მუსიკოლოგს, მას შეეძლო გაეშიფრა და გაეანალიზებინა ის მუსიკა, რომელიც სურდა, იქნებოდა ეს აფრიკული, პაპუა ახალ-გვინეური (ეს მუსიკა პირველად ჩაიწერა რუდოლფ პოხმა 1901-1906 წლებში – რედ.) თუ კავკასიური⁹. დეტალების ციტირებისას ის ყოველთვის იმოწმებდა თავის ქართველ ინფორმატორს დავით ღამბაშიძეს და მისთვის ხელმისაწვდომ რუსულ და ქართულ ლიტერატურას.

ნადელის წიგნში გამოთქმული ჰიპოთეზა დიდად არ განსხვავდება ადრეულ პუბლიკაციებში („ორმაგი შეგრძნება“ – ნადელი, 1931a, „მარიმბას მუსიკა“ – ნადელი, 1931b) და სტატიებში მის მიერვე გამოთქმული ჰიპოთეზებისგან. როგორც ადრე აღვნიშნე, ნადელი განიცდიდა თავისი ავსტრიელი პედაგოგების გავლენას. რობერტ ლახის თვალსაზრისით (Lach, 1930:15 ff.), კავკასიური მრავალხმიანობა წარმოადგენს იერარქიულ სტრუქტურას მარტივიდან, მაგალითად, სვანურიდან, უფრო რთული ფორმებისკენ, მაგალითად, გურულისკენ, განსხვავებული ფორმები გვერდი-გვერდ თანაარსებობენ. თავისი ხელოვნების თეორიის პედაგოგის იოზეფ სტრუიგოვსკის მსგავსად, ნადელი ვარაუდობს, რომ შუასაუკუნეების დასავლეთევროპული მუსიკა არ არსებობდა ადმოსავლური კულტურებისგან განცალკევებით (1933:36ff.). ნადელის წიგნის პერიოდულ გამოცემაში „მუსიკოლოგიის შედარებითი ანალიზი“ დაბეჭდილ მიმოხილვაში მარიუს შნაიდერი აღიარებს ნადელის ანალიზის მაღალ ხარისხს, მაგრამ არ იზიარებს ნადელის მიერ ქართულ მრავალხმიანობაში უფრო ძველი და ახალი შრეების დიფერენციაციას. ის ასევე არ ანიჭებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შუასაუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობის კავკასიური წარმოშობის ნადელისეულ იდეას (Nadel, 1933: 41). თუმცა თვალსაზრისი, რომ ქართული მრავალხმიანობა ისტორიულად როგორღაც უკავშირდება შუასაუკუნეების ევროპულ მრავალხმიანობას, მოგვიანებით მარიუს შნაიდერმაც აიტაცა (1940), თანაც ისე, რომ ნადელი საერთოდ არ უხსენებია¹⁰.

საკმაოდ უცნაურია შნაიდერის აზრი, რომ ნადელის გაშიფრული მასალა გადამოწმებას არ საჭიროებს და არც კი შეეცადა, რომ თვითონ გასცნობოდა ხმოვან ნიმუშებს. ის კამათისას ეყრდნობა საკუთარ კვლევას მრავალხმიანობაზე (Schneider, 1934). იმ დროს მიღებული არ იყო წყაროს კრიტიკა, მაგრამ მოდაში იყო ზოგადი კვალის („კულტურული წრეები“) მიყოლა. 1934 წელს გამოქვეყნდა ნადელის კიდევ ერთი ნაშრომი კავკასიურ მუსიკალურ ინ-

სტრუქტურებზე (Nadel, 1934), სადაც მას ჰორნბოსტელისა და ზაქსის მსგავსად, მაგალითად მოყავს იდეა მუსიკალური ინსტრუმენტების წარმოშობაზე.

ნადელმა გაზომა ლაიპციგის ეთნოგრაფიის მუზეუმში დაცული რამდენიმე კავკასიური ჩასაბერი ინსტრუმენტი¹¹ და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ქართული მრავალხმიანი მუსიკისგან განსხვავებით, განხილული მუსიკალური ინსტრუმენტები, აშკარად ამჟღავნებენ კავშირს უძველეს აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურებთან (ბაბილონურთან, შუმერულთან და ა.შ.). ის მიუთითებს, რომ მრავალხმიანობას, რომელიც, მისი აზრით, შეიძლება გავნახილოთ, როგორც ქართული მუსიკისათვის ტიპური მოვლენა და კავკასიის რეგიონის მუსიკალურ ინსტრუმენტებს შორის არცთუ ბევრია საერთო. სამწუხაროდ, ნადელს არ მოჰყავს ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის მაგალითები, ამგვარად, შეიძლება, მისი ზოგიერთი დასკვნები მცდარი იყოს.

შემდგომში ნადელს აღარ დაუბეჭდია სტატიები ქართულ ან კავკასიურ მუსიკაზე. კარგი იქნებოდა, მას ჰქონოდა საქართველოში ექსპედიციის მოწყობის საშუალება, ისე, როგორც ის აპირებდა, როდესაც ბერლინის ფონოგრამ-არქივიდან ფონოგრაფი იქირავა.

დასკვნა

მომდევნო წლებში ნადელმა ზურგი აქცია შედარებით მუსიკოლოგიას და წარმატებებს მიაღწია ანთროპოლოგიაში; ის გახდა ანთროპოლოგიაში ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ფიგურა. კიდევ ერთი მიზეზი, რომელიც ხაზგასმულია რამდენიმე პუბლიკაციაში არის ის, რომ შესაძლოა ნადელი გერმანიაში თავს კარგად ვერ გრძნობდა მზარდი ნაცისტური პროპაგანდის გამო¹². მაგრამ უნდა ყოფილიყო სხვა მიზეზებიც, გარდა იმისა, რასაც ჩვენ ვვარაუდობთ. მისი ბიოგრაფიიდან ირკვევა, რომ ნადელმა დაიწყო მუსიკოლოგიით, მაგრამ შემდგომში უფრო დაინტერესდა ფსიქოლოგიითა და ანთროპოლოგიით. ამგვარად, გაშიფვრას და გაანალიზებას საერთო არაფერი ჰქონდა რეალურ ყოფასთან. ალტერნატიული, შედარებითი მუსიკოლოგია ან ეთნომუსიკოლოგია, იმ დროს მაინც დიდად არ განსხვავდებოდა მუსიკოლოგიისაგან, და მეტ-ნაკლებად მიჩნეული იყო „სავარძლის“ ეთნომუსიკოლოგიად, ვინაიდან მკვლევარების უმეტესობა თვითონ არ ეწეოდა საველე-საექსპედიციო საქმიანობას. ნადელი, რასაკვირველია, აპირებდა საველე ექსპედიციების მოწყობას, მათ შორის საქართველოშიც, მაგრამ მას მოუწია ექსპედიციის მოწყობა მხოლოდ ნიგერიაში. ის იწერდა ფონოგრაფიით, მაგრამ მის ძირითად ინტერესს აშკარად წარმოადგენდა არა მუსიკა, არამედ ეთნოგრაფიული კვლევა. თავის აფრიკულ ჩანაწერებს მან არ მიუძღვნა არცერთი პუბლიკაცია, თუმცა, შესაძლებელია, არსებობდეს გამოუქვეყნებელი ხელნაწერი, რომელიც ჯერაც მიუკვლეველია.

რამდენიმე ნაშრომი გავაცნობს ნადელს, როგორც ანთროპოლოგს¹³. მაგრამ მისი მუსიკოლოგიური და განსაკუთრებით ეთნომუსიკოლოგიური კვლევები არასდროს ყოფილა ინტენსიური შესაწავლის საგანი. საკმაო მასალაა შესასწავლი და ნაშრომი „ქართული სიმღერაც“ შესწავლილი უნდა იქნას,

როგორც უფრო რთული და ზოგადი კვლევის ნაწილი მუსიკაზე. ნადელის ნაშრომის განხილვისას ისეთი შთაბეჭდილება შეეძქმნა, რომ ავტორმა ეს ნაშრომი შემთხვევით შექმნა, რადგან მას შემდგომში აღარ გაუგრძელებია ამ თემის კვლევა.

შენიშვნები

¹ ციტირებულია Salat 1983:23–30. მე მადლობას ვუხდით ჯანა სალატს ნადელის შესახებ ძვირფასი ინფორმაციის გაზიარებისთვის.

² სალატისაგან განსხვავებით, სხვა წყაროებში – ფრედერიკი ან ფრედი.

³ გერდა ლეხლაიტნერმა ვენის ფონოგრამ-არქივიდან თავაზიანად მომავოდა ცნობა იმის შესახებ, რომ 1929-1932 წლების ალმანახის ინფორმაციით ნადელი მუშაობდა არქივში და ამზადებდა ლექციებს.

⁴ იხ. “Phonogrammarchiv”. Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg. 53. Jahresbericht für den Zeitraum vom 1. Oktober 1931 bis zum 30. September 1932, p. 25.

⁵ ცვილის ლილვაკების კოლექცია ჩაიწერა ერნარდ ანკერმანმა კამერუნში (1908), პანს უაღდოუმ სამხრეთ კამერუნში და ბერნარდ შტრუკმა პორტუგალია-გვინეაში (1930).

⁶ პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის ჩანაწერების შესახებ იხ. Ziegler, 2000.

⁷ ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ხმოვანი არქივი, LA 1298-1303.

⁸ ციტირებულია 5 ივლისის წერილიდან, 1933 (L.B.66/33) ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის არქივი, ბგერის კვლევის სამეცნიერო ინსტიტუტი

⁹ თავის პუბლიკაციაში (1933:19) ნადელი შენიშვნაში აღნიშნავს: „მე ასევე მივმართავ ჩემს ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელ ნაშრომებს კავკასიური (აფხაზურ, სვანურ და ოსურ) სიმღერების შესახებ ბერლინის ფონოგრამარქივში“. უეჭველია, ივლისხმება ადოლფ ღირის მიერ კავკასიაში 1909-1913 წლებში ჩაწერილი სიმღერები, მოგვიანებით გაშიფრული და გამოქვეყნებული მარიუს შნაიდერის მიერ (Schneider 1940).

¹⁰ იხ. Ziegler & Traub, 1990.

¹¹ ნადელი არ ახსენებს ამ პროექტის შესრულების განსაკუთრებულ თარიღს, მაგრამ თავის ტექსტში ის ახსენებს 1933 წელს უკვე გამოქვეყნებულ წიგნს ქართულ სიმღერებზე.

¹² იხ. Salat, 1983:26.

¹³ იხ. მაგალითად, Salat, 1983 და Firth, 1956.

SIEGFRIED F. NADEL AND HIS CONTRIBUTION TO GEORGIAN POLYPHONY*

Introduction

Siegfried Frederic Nadel, in other sources Siegfried Ferdinand (Salat, 1983:23), is generally renowned as an anthropologist. Yet, less known is that he also studied also musicology and published in musicology as well as in ethnomusicology. Among his numerous publications is the book “Georgische Gesänge”, published in 1933, which will be the focus of my paper.

My first encounter with Nadel’s book “Georgische Gesänge” was at a seminar on Folk Music of the people of the USSR, which I held at the Institut für Vergleichende Musikwissenschaft of the Free University in Berlin in 1985. At the conference “Voprosy narodnogo mnogogolosija” (Questions of Folk Polyphony), held in Borjomi (Georgia, former Soviet Union) October 15-22, 1988, I presented a paper tracing the history of Georgian polyphony in German musicological literature (Ziegler, 1989). I was surprised to learn that Nadel’s book, which can be regarded as one of the earliest and most comprehensive studies of Georgian polyphony in German, was not cited in Marius Schneider’s substantial study “Geschichte der Mehrstimmigkeit” (Schneider, 1934). As I pointed out later (Ziegler, 1992), there were probably political reasons for this omission, but even in the second edition of the book (Schneider, 1969) Nadel is mentioned only marginally.

During my work with the wax cylinder collections of the Berlin Phonogramm-Archiv I gained more insight into Nadel’s activities at that time. The Berlin Phonogramm-Archiv holds a wax cylinder collection recorded by Nadel in Nigeria among the Nupe in 1935 (cf. Ziegler, 2006), and correspondence with Nadel is also preserved.

The following paper is not intended to present a complete overview on Nadel’s life and work (for this see Salat, 1983), but rather to fill a gap and find out more about Nadel’s time in Berlin in the beginning of the 1930s, when he was working on Georgian polyphony. Historical sources from that time are rare, and only few sources have been found as yet. Hence, the emphasis here is on the Phonogramm-Archiv’s holdings including correspondence, Nadel’s publications and other materials kept in Berlin.

Short Biography¹

Siegfried Ferdinand Nadel² was born 1903 in Lemberg, Galicia (at that time Austria, today Lwów in the Ukraine). In 1912 the family moved to Vienna, where in 1921 he finished school and started with the study of musicology, art history and psychol-

ogy at Vienna University. Among his teachers were Guido Adler, Robert Lach, Josef Strzygowski and Karl Bühler. Nadel also took piano lessons and wanted to become a conductor and composer. He finished his studies in 1925 with the dissertation “Zur Psychologie des Konsonanzerlebens” (On the Psychology of Consonantal Experience). For a short time Nadel worked as a temporary assistant conductor at the Düsseldorf Opera and travelled to Czechoslovakia and England. He earned money by giving lessons, writing programs for broadcasting stations, publishing papers on various subjects and working in the Phonogrammarchiv and the Ethnographical Museum in Vienna. In December 1930 Nadel submitted his probationary treatise for admission as academic lecturer (“Habilitation”) to the philosophical faculty of Vienna University, entitled “Der duale Sinn der Musik – eine musikalische Typologie”, in order to attain the *venia legendi* for “Comparative Musical Theory”, “Psychology of Music” and “Aesthetics of Music”. However, the members of the committee – psychologists and musical theorists – did not approve unanimously and Nadel withdrew his application. Together with his wife he moved to Berlin, where he finished several publications, among them a biography on Ferruccio Busoni and the aforementioned book on Georgian songs. In Berlin he came into contact with Curt Sachs, Erich M. von Hornbostel and Diedrich Westermann; this probably stimulated him to study African languages and to apply for a grant in order to study in England at the London School of Economics. In 1932 he started the study of anthropology and finished in 1935 with a dissertation on “Political and Religious Structure of Nupe Society” (Nadel 1942), where he had been on fieldwork for one year. A second field trip to Nigeria followed at the end of 1935. In 1938 he was appointed “Government Anthropologist” in Anglo-Egyptian Sudan. His book “A Black Byzantium” of 1939 (Nadel, 1946) was a résumé of his fieldwork among the Nuba people. During World War 2 he served in the British Military Administration, mainly in Africa, where he put his experience as anthropologist into practice. After the war he continued to teach at different academic institutions in England and was finally appointed professor for anthropology at the ‘Australian National University’ in Canberra, Australia, where he died unexpectedly in January 1956.

Nadel and Musicology

It is quiet likely that Nadel enjoyed a close relationship with music. He already took piano lessons in 1920 and studied musicology with Robert Lach and Guido Adler, two famous representatives of the Vienna school of musicology. Today Guido Adler is regarded as one of the fathers of ethnomusicology, as he introduced the subject “musicology” in his university courses as early as 1885. Robert Lach is known foremost for his recording activities among prisoners of war in Austrian prison camps. Among the university courses that Nadel attended, it is mentioned that he was introduced to several practical courses by Lach and Adler in the institute of musicology (Salat, 1983:138 ff.). So one may assume that Nadel became familiar with the recordings made in Austrian prison camps and probably also with the Caucasian recordings, which were published later by Lach in two volumes in 1928 and 1930.

By reviewing the title of his early publications, one can easily observe that Nadel’s

interest shifted from purely musicology to psychology, especially to music psychology. Among the first articles that Nadel published after finishing his dissertation, we find topics related to music psychology and especially so called “primitive” music, which at that time was one of the topics of comparative musicology. Examples include: “Zum Begriff der Musikalität” (Nadel 1928a), “Die Struktur der Tonsysteme in der primitiven Musik” (Nadel, 1928b), “Das Problem des Zyklus in der primitiven Musik” (Nadel, 1928c), and “The Origins of Music” (Nadel, 1930).

Other publications reveal Nadel’s intensive work at the Vienna Phonogrammarchiv and the Ethnographical Museum. In his publication “Marimba –Musik” (1931b) he researched not only different instruments of the marimba-type, but also transcribed music recordings and analysed the examples. Franz Foedermayr and Gerda Lechleitner discovered that it was Nadel who did the first transcriptions of Rudolf Pöch’s phonograms from New Guinea (Foedermayr & Lechleitner, 1998). In addition, his activities in the Vienna Phonogrammarchiv are mentioned in the annual reports³.

In February 1931, Nadel together with his wife moved to Berlin in order to work on a biography on Ferruccio Busoni, which was published in the same year (Nadel, 1931c). This is surprising, since the book was published in an incredibly short time, so we can assume that it may have been ready for print when he set off for Berlin.

And now – surprisingly - the next publication on Georgian songs. How can that be explained?

According to Salat (Salat, 1983:26) Nadel was introduced to Erich M. von Hornbostel, the leading figure in ethnomusicology at that time and director of the Berlin Phonogramm-Archiv. Hornbostel introduced Nadel to Diedrich Westermann, professor of African languages at Berlin University. Westermann was interested in phonographic recordings; in 1934 he became head of the Lautabteilung at Berlin University. If one is aware of the fact that the collection of the former Lautarchiv was incorporated into the Lautabteilung (Ziegler, 2000), it becomes clear that the recordings forming the basis for Nadel’s publication “Georgische Gesänge” must have been discussed with Westermann. From earlier notes we know that Nadel was familiar with Caucasian music and had also transcribed wax cylinders. Already in Vienna at the end of the 1920s he wrote radio programs on Caucasian music, and he transcribed recordings from the Caucasus region in Vienna as well as in Berlin⁴.

However, unfortunately little is known about Nadel’s time in Berlin between 1931 and 1932, after which he moved to England. Thus, the circumstances remain unclear as to what induced Nadel to deal with the Georgian songs recorded of prisoners of war and to write this publication.

Nadel’s Ethnographic Recordings and His Contact with the Berlin Phonogramm-Archiv

There is an interesting letter among the correspondence kept in the Berlin Phonogramm-Archiv concerning Nadel’s interest in Caucasian studies. On behalf of the Phonogramm-Archiv Marius Schneider stated on August 1st, 1932, that Dr. Nadel, Berlin received phonographic equipment (a phonographic machine, two horns, additional material and 100 wax cylinders) in order to make recordings in the Caucasus.

In addition, the customs authorities were asked not to cause any problems, since the material was intended to be used for scientific purposes only (letter in German and French). In the list of phonographs on loan there is also an entry about a phonograph “Excelsior”, given to Dr. Nadel on April 18, 1932. The machine - belonging to the Phonogramm-Archiv - was not returned, but was later given by Nadel to Superintendent Murray in Nigeria.

It still remains unclear as to whether Nadel really had the intention of travelling to the Caucasus and make music recordings. In other sources (Salat, 1983:26) it is mentioned that at about the same time he asked for a Rockefeller fellowship in order to study at the London School of Economics. It may well be that Nadel followed different plans at that time; the Caucasian plan was not realised, but the phonograph was already in Nadel’s hands, and he obviously took it to Nigeria at the end of 1933.

The correspondence preserved in the Phonogramm-Archiv does not include any correspondence between Nadel and Hornbostel, but several documents reveal a lively correspondence between Nadel and Schneider in preparing Nadel’s expedition to Nigeria. In May 1933 (letter of May 17, 1933) Nadel – at that time already in London - asked for recorders for his phonograph. From the letter it becomes clear that he was also in contact with Hornbostel, Kolinski and Sachs and well informed about the situation in Berlin, since he addresses Schneider as the only “surviving” person in the Phonogramm-Archiv. Nadel meanwhile bought his own phonograph which – according to him – seemed better apt for language recordings, and the phonograph belonging to the Berlin Phonogramm-Archiv was given to another scholar in Nigeria (letter Lisbeth Nadel of December 1933). From the correspondence it becomes also evident that Nadel had cylinder copies from earlier collections of African music in his possession, for example, cylinders recorded by Ankermann, Waldow and Struck⁵. In March 1935 Nadel reported that he made several recordings on wax cylinders and asked for copies, which he urgently needed for his lectures. Wax cylinder recordings no. 1 – 57, together with documentation, were sent to Berlin in June 1935, but Nadel was not satisfied with the quality of the copies and complained. In December 1935 Nadel and his wife set off for the second periodfield research in Nigeria; the wax cylinders resulting from the second trip were – deliberately or not – given to the Vienna Phonogrammarchiv. When Schneider heard about this arrangement in 1938, he complained in Vienna, but secretly exchanged copies with his colleague Leo Hajek. Nadel, meanwhile working as British government anthropologist in Sudan, had been informed by Hajek and wrote an indignant letter to Schneider (May 7, 1938) trying to clarify and asking him for an official excuse.

‘There is only one more letter from Nadel, dated August 24, 1955, from Canberra asking Kurt Reinhard, director of the Phonogramm-Archiv since 1952, for copies of his wax cylinders from Nigeria. Reinhard reported about the present desolate state of the Phonogramm-Archiv and submitted an offer for transferring Nadel’s cylinders, but due to Nadel’s untimely death the arrangement was not continued.

Nadel and Georgian Music

There is no information about the reasons for Nadel's study of Georgian songs. In the preface to his publication Nadel mentions that the collection was part of the recordings made in German prison camps during World War 1 under the direction of C. Stumpf and G. Schünemann. Nadel's study is exclusively based on the records, and he gives also the records' inventory numbers (P.K.), but he does not mention the wax cylinders that were recorded at the same time and housed in the Phonogramm-Archiv⁶. The record collection, however, was not part of the Phonogramm-Archiv, but of the Lautarchiv, at that time called Lautabteilung in the Prussian State Library. The director of the Lautabteilung from 1920 up to 1931 was Wilhelm Doegen, a manager who was more interested in language than in music. In addition, Doegen did not maintain any contact with the Phonogramm-Archiv, but instead, he ignored it. On the other hand, we know that Nadel was in contact with Hornbostel and Sachs, but they probably had no access to the holdings of the Lautarchiv and are not mentioned in Nadel's introduction. So it remains an open question as to who the person was who introduced Nadel to the collections of the Lautarchiv and how he gained access to the Georgian records.

Historical documents preserved today in the archive of Humboldt-university are merely concerned with the search for a specialist in the Georgian language rather than in music. When Adolf Dirr, who was involved in the recordings of prisoners of war both in Austria and in Germany, died in early 1930s, Doegen asked Prof. Meckelein (in a letter of February 23, 1932) to prepare the Georgian songs for print. We may suppose that by this time the transcriptions were already completed. Meckelein, however, responded negatively and recommended David Ghambashidse, a Georgian native speaker. Nadel came into contact with Ghambashidse, and he is the only person to whom Nadel expresses his thanks (Nadel, 1933:5). At about the same time (June 2-3, 1933) David Ghambashidse was recorded at the Lautarchiv with examples of the spoken Georgian language⁷.

The document about the loan of a phonograph for field recordings in Georgia dates from August 1st, 1932, when at least the music transcriptions had been finished. It could well be that Nadel – probably together with Ghambashidse – was planning a field trip to Georgia. However, instead of going to Georgia he went to England, and the publication of his manuscript proceeded in Germany without the author.

The manuscript on Georgian songs – surprisingly without any translations of the Georgian song texts – was sent to different publishers in summer 1933, in order to get the lowest offer on costs. Meanwhile Doegen was no longer director of the Lautabteilung, but replaced by Diedrich Westermann⁸. The manuscript, including 35 pages musical notes, was finally printed by C. Schulze & Co., Gräfenhainichen (Germany) and published in commission by Otto Harrassowitz Verlag, Leipzig. According to the correspondence in the Lautarchiv, the musical notes were printed separately by the music publisher Balan, and later bound together with the text. The publication was printed in an edition of 500 copies.

Nadel's publication is the first comprehensive study of Georgian songs in a Western language. It is divided into eight chapters: I. Einleitung (Introduction). II. Land und Sänger (Country and singers). III. Gesangstechnik und Stimmführung (Singing technique and vocal direction). IV. Text. V. Melos. VI. Tonsystem (Tonal system). VII. Mehrstimmigkeit (Polyphony) VIII. Kulturbeziehungen (Cultural relations). Remarks about the transcriptions and two tables (Initial phrases and musical scales) are added. The book provides a general overview about Georgian songs, their history, cultural embeddment, regional forms and possible origin. Polyphony is always seen in relation to Western mediaeval polyphony, and Nadel tries to explain Georgian polyphony by citing equivalents from Western mediaeval polyphony.

In conclusion, Nadel's book is a general introduction to Georgian songs and not to Georgian polyphony in particular. Thus, the book tells more about Nadel himself than about Georgia. As a trained musicologist he was able to transcribe and analyse whatever kind of music was offered to him, be it African, Papua-New Guinean (Pöch), or Caucasian music⁹. By citing details, he always referred to his Georgian informant David Ghambaschidse and the Russian and Georgian literature made accessible by him.

The hypotheses expressed in Nadel's book do not differ much from those expressed in earlier publications, for example, in "Der duale Sinn .." (Nadel, 1931a), "Marimba-Musik" (Nadel, 1931b) or in his articles. As I pointed out earlier, Nadel was very much influenced by his teachers in Vienna. In following Robert Lach's idea (Lach, 1930:15ff.) Caucasian polyphony is seen in a hierarchical structure, from simple, like Svanetian, to most complex forms, like Gurian, different forms exist side by side. And like Josef Strzygowski, his teacher in art theory, Nadel assumes that West European mediaeval culture did not exist independently of Eastern cultures (Nadel, 1933:36ff.). In his review of Nadel's book, published in *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* (Schneider, 1935:34ff.) Marius Schneider acknowledges the high quality of Nadel's analysis, but does not follow Nadel in differentiating older and younger strata in Georgian polyphony. And he also does not stress the idea of the Caucasian origin of European mediaeval polyphony, carefully expressed in Nadel 1933:41. However, the assumption that Georgian polyphony was probably somehow historically connected with mediaeval polyphony was later taken up by Marius Schneider (1940), without mentioning Nadel at all¹⁰.

It is rather strange that Schneider takes Nadel's transcriptions as granted and does not try to go back to the sound examples themselves, which would easily have been possible. Instead he argues on the basis of his own research on polyphony (Schneider, 1934). Source critique was not applied at that time, but following common traits ("Kulturkreislehre") was en vogue.

In 1934 another publication of Nadel appeared (Nadel, 1934), devoted to Caucasian musical instruments, where he – in following Hornbostel and Sachs – exemplifies ideas about the origin of musical instruments. Nadel had the possibility of measuring several Caucasian wind instruments kept in the Leipzig Museum of Ethnography¹¹ and came to the conclusion that in contrast to Georgian polyphony the musical instruments under discussion, namely flutes and oboes, clearly reveal their relationship with ancient oriental musical cultures (Babylonian, Sumerian etc.). He points out

that polyphony – which in his opinion can be regarded as typical for Georgian music – and musical instruments found in the Caucasus region do not have much in common. Unfortunately, Nadel did not have any sound examples of Georgian instrumental music, so he was wrong in some of his conclusions.

Nadel did not publish any further articles about Georgian or Caucasian music. It would have been a great chance, had he had the opportunity to go to Georgia for field recordings, as imposed by the loan of a phonograph from the Berlin Phonogramm-Archiv.

Conclusion

In the following years Nadel turned away from comparative musicology and earned his merits in anthropology, becoming one of the most influential figures in anthropology. One reason that is also stressed in several publications was probably that he did not feel well in Germany because of the growing Nazi propaganda.¹²

But there may have been other reasons as well which have to do with the subjects as such. From his curriculum vitae it becomes evident that Nadel started with musicology, but that he became more and more interested in psychology and anthropology. Thus, transcribing and analysing were not connected with real life. The alternative, comparative musicology or ethnomusicology, at least at that time, was not very much different from musicology, but more or less regarded as armchair ethnomusicology, since most of the scholars did not conduct fieldwork themselves. Nadel surely had in mind to do fieldwork, probably also in Georgia, but in fact he did fieldwork only in Nigeria. He recorded with a phonograph, but his main concern was obviously not music, but ethnographical studies. And no single musicological publication about his field recordings in Africa has ever been published. However, there might be unpublished manuscripts which have not been found yet.

Several publications have dealt with Nadel as anthropologist¹³, but his musicological and especially ethnomusicological studies have never been the subject of intensive investigation. There is enough material to be studied, and the publication on Georgian songs should be studied as part of more complex and general research about music. In judging Nadel's publications it is my impression that he wrote about Georgian songs by coincidence, yet he did not further investigate the problem of Georgian music to any great extent.

Notes

¹ Cf. Salat 1983:23–30. I am gratefully indebted to Jana Salat for sharing valuable information about Nadel with me.

² According to other sources than Salat also Frederick or Fred.

³ Gerda Lechleitner from the Vienna Phonogrammarchiv kindly provided the information

that in the Almanach of the years 1929-32 it is mentioned that Nadel (in the last addressed as Dr. Nadel, Berlin) worked in the Archive and prepared lectures.

⁴ See "Phonogrammarchiv". Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg. 53. Jahresbericht für den Zeitraum vom 1. Oktober 1931 bis zum 30. September 1932, p. 25.

⁵ Wax cylinder collections recorded by Bernhard Ankermann in Cameroon (1908), Hans Waldow in Southern Cameroon (1907), Bernhard Struck in Portuguese-Guinea (1930).

⁶ For details about the history of the recordings of the Prussian Phonographic Kommission see Ziegler 2000.

⁷ Lautarchiv of Humboldt-University Berlin, sign. LA 1298-1303.

⁸ Cf. letter of July 5, 1933 (L.B.66/33) in the Humboldt-University Archive, Institut für Lautforschung.

⁹ In his publication (1933:19) Nadel mentions in a footnote: "I am also referring to my yet unpublished treatise of Caucasian (Abkhaz, Svan and Ossetian) songs in the Berlin Phonogrammarchiv". This is without doubt the wax cylinder collection of music recorded by Adolf Durr in the Caucasus in 1909-1913, later transcribed and published by Marius Schneider (Schneider, 1940).

¹⁰ Cf. Ziegler & Traub 1990.

¹¹ Nadel does not mention a specific date for this project, but in the text he refers to the already completed book on Georgian songs of 1933.

¹² Cf. Salat 1983:26. Ziegler, Susanne & Traub, Andreas. (1990). "Mittelalterliche und kaukasische Mehrstimmigkeit - Neue Überlegungen zu einem alten Thema." *beiträge zur Musikwissenschaft* 32 (3):214-227.

¹³ See for example Salat 1983 and Firth 1956.

References

Unpublished Sources:

Phonogramm-Archiv Berlin - Correspondence Universitätsarchiv der Humboldt-Universität Berlin, Institut für Lautforschung.

Firth, Raymond. (1956). "Siegfried Frederick Nadel, 1903-1956. Obituary." *American Anthropologist* 59 (1):117-124.

Födermayr, Franz and Lechleitner, Gerda. (1998). "Siegfried Nadel (1903-1956) als Autor der "anonymen" Transkriptionen der Pöschschen Musikaufnahmen aus Neuguinea identifiziert." *Österreichische Musik- Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*.

Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Hrg. Elisabeth Th. Hilscher, p. 665-671.

Lach, Robert. (1928). *Gesänge russischer Kriegsgefangener aufgenommen und herausgegeben von R. Lach*. III. Band Kaukasusvölker. 1.Abteilung: Georgische Gesänge. Transkription und Übersetzung der Texte von A. Dirr. [Akademie der Wissenschaften in Wien, 55. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission, phil.-hist. Klasse Sitzungsberichte, 204. Band, 4.Abhandl.] Wien/Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky.

Lach, Robert. (1930) *Gesänge russischer Kriegsgefangener aufgenommen und herausgegeben von R. Lach*. III. Band Kaukasusvölker. 2.Abteilung: Mingrelische, abchassische, swanische und ossetische Gesänge. Transkription und Übersetzung der Texte von Dr. Robert Bleichsteiner. [Akademie der Wissenschaften in Wien, 65. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission, phil.-hist. Klasse Sitzungsberichte, 205. Band, 1.Abhandl.] Wien/Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky.

Nadel, Siegfried F. (1925). *Zur Psychologie des Konsonanzerlebens*. Dissertation Phil. Fac. University of Vienna.

Nadel, Siegfried F. (1928a). "Zum Begriff der Musikalität." *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1):23-42.

Nadel, Siegfried F. (1928b). "Die Struktur der Tonsysteme in der primitiven Musik". Prague: Congress paper at the 1st Congress for Folk Art.

Nadel, Siegfried F. (1928c). "Das Problem des Zyklus in der primitiven Musik". Prague: Congress paper at the 1st Congress for Folk Art.

Nadel, Siegfried F. (1930). "The Origins of Music". *Musical Quarterly* 1930, XVI: 531-546.

Nadel, Siegfried F. (1931a). *Der duale Sinn der Musik. Versuch einer musikalischen Typologie*. Regensburg: Bosse Verlag.

Nadel, Siegfried F. (1931b). *Marimba-Musik*. 62. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission.[Akademie der Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse Sitzungsberichte, 212.Band, 3.Abhandl.] Wien/Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky.

Nadel, Siegfried F. (1931c). *Ferruccio Busoni (1886-1924)*. Leipzig: Breitkopf und Haertel.

Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin 1933/ Lautabteilung. Leipzig: Harrassowitz.

Nadel, Siegfried F. (1934). "Messungen an kaukasischen Grifflochpfeifen." *Anthropos* 29 (3-4):469-475.

Nadel, Siegfried F. (1942). *A Black Byzantium*. Oxford: Oxford University Press.

Nadel, Siegfried F. (1954). *Nupe Religion*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Salat, Jana. (1983). *Reasoning as enterprise. The anthropology of S.F. Nadel*. Göttingen: Edition Herodot. [Monographica 2].

Schneider, Marius. (1934) *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Historische und phänomenologische Studien. Erster Teil. Die Naturvölker. Berlin: Julius Bard. (Zweiter Teil 1935. Die Anfänge in Europa. Berlin: Julius Bard.)

Schneider, Marius. (1935). "Diskussionen. Zur außereuropäischen Mehrstimmigkeit." *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, Jg. 3:34-38

Schneider, Marius. (1940). "Kaukasische Parallelen zum europäischen Mittelalter." *Acta Musicologica* 12:52–61.

Schneider, Marius. (1969). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Historische und phänomenologische Studien. 2. Auflage von 1934/35 mit einem zusätzlichen Teil III: "Die Kompositionsprinzipien und ihre Verbreitung. Mit 115 Notenbeispielen als Anhang." Tutzing: Hans Schneider.

Ziegler, Susanne. (1989). "Kavaskoe mnogogolosie v zerkale nemeckojazychnoj muzykovedcheskoj literatury." Paper presented at the conference on folk polyphony, held in Bordzhomi, Georgia (former Soviet Union) October 15-22, 1988. Published in Georgian in: Sabchota Khelovneba 1, 1989:125-131.

Ziegler, Susanne. (1992). "Kaukasische Mehrstimmigkeit im Spiegel der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur". *Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift Josef Kuckertz*. Hrsg. Rüdiger Schumacher. Wort und Musik -Salzburger Akademische Beiträge 12, 587-596.

Ziegler, Susanne. (2000). "Die akustischen Sammlungen. Historische Tondokumente im Phonogramm-Archiv und im Lautarchiv." Katalog der Ausstellung *Theatrum naturae et artis - Wunderkammern des Wissens*. Essays. Hrsg. Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber. Henschel-Verlag Berlin, 197-206.

Ziegler, Susanne. (2006). *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. 512 p. + CD-ROM. Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

დასავლეთ პოლინეზიის ვოკალური პოლიფონია და მისი წარმოშობის ზოგიერთი საკითხი

თავის საინტერესო და თამამ წიგნში „ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?“, იოსებ ჟორდანია ეჭვქვეშ აყენებს ევოლუციონისტურ თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ მრავალხმიანობა და, კერძოდ, ვოკალური მრავალხმიანობა, რომელიც ადამიანის განვითარების უფრო მაღალ საფეხურს წარმოადგენს, სრულიად ბუნებრივად განვითარდა ერთხმიანობიდან (მონოფონიიდან). ჟორდანია მრავალხმიანობის წარმოშობას მრავალი კუთხით განიხილავს, მათ შორის მრავალხმიანობის ისტორიული გაქრობის ფაქტებსაც, როგორც ეს მის მიერ წარმოებული გლობალური სასიმღერო პრაქტიკის კვლევისას დასტურდება. წინამდებარე თემა განიხილავს პოლინეზიის მაგალითზე მრავალხმიანობის წარმოშობის, განვითარებისა და გაქრობის საკითხს.

ათასობით კუნძულის უზარმაზარ სივრცეში, რომელიც გადაჭიმულია წყნარი ოკეანის აღმოსავლეთ ნაწილში, როგორც უკვე დღეისათვისაა ცნობილი, ადამიანთა დასახლებები შედარებით გვიან გაჩნდა. მართალია, თორჰეირდალი (Thor Heyerdahl) ამტკიცებდა, რომ შესაძლებელი იყო ამერიკის კონტინენტიდან პოლინეზიის კუნძულებამდე ჩვეულებრივი საზღვაო გზით მიღწევა (ანუ აღმოსავლეთიდან დასავლეთის მიმართულებით), ზოგადად მიღებულია, რომ დასავლეთიდან აღმოსავლეთში, სამხრეთ აღმოსავლეთ, ან აღმოსავლეთ აზიისა და ინდონეზიის კუნძულების მიღმა საოკეანო მიგრაციების შედეგად, ფილიპინები და, შესაძლოა, საბოლოოდ, მაღაიზია შედგებოდა იმ თავდაპირველი მოსახლეობისაგან, რომელსაც ჩვენ პოლინეზიის სახელით ვიცნობთ. თავიდან მიგრაციულ მოძრაობებს პოლინეზიის ტერიტორიაზე და სხვადასხვა მიმართულები, საზღვაო გზებით მოსული კოლონისტები ემატებოდნენ. თარიღები დღესაც კამათის საგანს წარმოადგენს, თუმცა სხვადასხვა წყარო, მათ შორის არქეოლოგიური აღმოჩენები, მიუთითებენ, რომ ეს იყო დაახლოებით ჩვენს წ.ა.-მდე 1000-3000 წლის წინათ დასავლეთ პოლინეზიაში (ლაპიტას კულტურა) (Wagelie, 2000). უფრო აღმოსავლეთით მდებარე კუნძულებსა და არქიპელაგებზე – მარკუესასზე (Marquesas), ტუამოტუსსა (Tuamotus) და ჰავაიზე (Hawaii) მოსახლეობა გაცილებით გვიან გაჩნდა.

ევროპელებთან მნიშვნელოვანი ურთიერთობები მხოლოდ მე-18 საუკუნის გვიან პერიოდში დაიწყო, ჯეიმს კუკის მოგზაურობის (1768-79) შემდეგ, ხოლო XIX საუკუნის შუახანებიდან პოლინეზიის უმეტეს კუნძულებზე ევროპისა და ამერიკის კონტინენტებიდან ექსპლოატაციის, კოლონიზაციისა და ქრისტიანულ-მისიონერული მოღვაწეობის სხვადასხვა ფორმები გავრცელდა.

ყოველივე ამან სერიოზული გავლენა იქონია ადგილობრივ ცხოვრებაზე (იხ. რუკა დანართში).

პოლინეზიელები – დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ, ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ – მძლავრი საერთო კულტურული ნიშან-თვისებებით ხასიათდებიან. მათი ენები მჭიდროდ ენათესავენ იან ავსტრონეზიულ ენათა ოჯახის მაღალიზიურ-პოლინეზიურ შტოს. ეს ენები დროთა განმავლობაში განვითარდა სამხრეთ-აზიური წყაროებიდან. პოლინეზიელებს აგრეთვე ახასიათებთ საერთო მულტისონორულობა, ესაა ერთზე მეტი ხმის ერთდროული ჟღერადობა, რაც საკმაოდ ფართოდაა გავრცელებული. მოიტანეს თუ არა თან ოკეანელმა პოლინეზიელებმა მრავალხმიანობის გარკვეული ფორმები აღმოსავლეთის მიმართულებით მათი მიგრაციის შედეგად? წარმოადგენს თუ არა პოლინეზიური მრავალხმიანობის ფორმები ჟღერადობის ადრეული სტრუქტურების ერთგვარ სახეცვლილებას, რომლებიც გავრცელებული იყო მათ თავდაპირველ ტერიტორიებზე? როგორია მრავალხმიანობის ის ფორმები, რომლებიც ჩვენ აღმოვაჩინეთ პოლინეზიაში?

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის მიზნით, მიმოვიხილავ დასავლეთ პოლინეზიაში, ელისეს (Ellice) კუნძულების სახელით ცნობილ თუვალუს (თუვალუ) არქიპელაგზე ადრეულ 1960-ან წლებში აღმოჩენილ მუსიკალურ ფორმებსა და ტრადიციებს. იმხანად, ჩემმა კოლეგამ, ბერლინის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ეთნოგრაფმა გერდ კოხმა ჩაატარა თუვალუს კულტურისა და, შესაბამისად, მეზობელ მიკრონეზიაში ქირიბათის ინტენსიური კვლევა. მე წილად მხვდა ბედნიერება მონაწილეობა მიმეღო საველე მუშაობაში. საბოლოოდ, ხანგრძლივი მიმოწერის შემდეგ, გამოვაქვეყნეთ ერთობლივი ნაშრომი, რომელიც ასახავდა კვლევის შედეგებს (Christensen and Koch, 1964).

თუვალუს მცხოვრებთა ურთიერთობებს გარე სამყაროსთან, რომ აღარაფერი ვთქვათ პოლინეზიაში, კერძოდ კი, ტონგასა და სამოაში მოგზაურობაზე, მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში ჩაეყარა საფუძველი, რაც მკვლევართა და მოგზაურთა იშვიათ ვიზიტებთანაა დაკავშირებული. 1865 წელს, ლონდონის მისიონერთა საზოგადოებამ დაიწყო თუვალუელთა მოქცევა პროტესტანტიზმზე; ეს საქმე მოგვიანებით სამოელთა მისიონერებმა გააგრძელეს. 1892 წელს, კუნძულები ბრიტანული პროტექტორატის, ხოლო 1916 წელს ჟილბერტისა და ელისეს კუნძულების კოლონიის ნაწილად იქცა. ეს პერიოდი გაგრძელდა 1978 წლამდე, როდესაც თუვალუს ერმა დამოუკიდებლობა მიიღო.

XX საუკუნის შუა წლებში, მუშახელის მიგრაციისა და გარე სამყაროსთან სხვა სახის ურთიერთობების შედეგად, ადგილობრივი ტრადიციები და პრაქტიკა უფრო მრავალფეროვანი გახდა და მუსიკალური რეპერტუარი არათუვალური წარმოშობის ახალი სიმღერებით შეივსო.

ესაა ის ისტორიული კონტექსტი, რომელშიც ეთნოგრაფი გერდ კოხი (Gerd Koch) მოხვდა 1960 წელს. თავისი კვლევების ერთი ნაწილი მკვლევარმა დაუთმო თქმულებებისა და მუსიკალური ღონისძიებების ჩანაწერების შეგროვებას. შემდგომი ანალიზისას, მე თავი მოვუყარე დოქტორ კოხის

ჩანაწერებს იმისათვის, რომ პასუხი გამეცა კითხვაზე: სად იღებს სათავეს თუვალუს მრავალხმიანობა?

1. ფუნქციონალური მრავალხმიანობა

კოხმა მოისმინა და ჩაწერა მუსიკა, რომლის ნიმუშსაც ქვევით გთავაზობთ (მაგ. 1).

სასულიერო სიმღერა

მშვენიერი, ღამაში დღეა,
ღრუბლები მიცურავენ,
შორიდან ვხედავთ მზესა და მთვარეს,
თუმცა ვერ პოვებ სიმშვიდეს ამქვეყნად.

ღვთისადმი თანაგრძნობით აღსავსე ვიყავ.
მან შექმნა ქვეყნად ყოველივე,
სამყაროს უფალია იესო,
სწორედ ის გვიმზადებს გზას.

ადგილობრივი ინფორმაციის თანახმად, ამ სიმღერის ტექსტიცა და მელოდიაც კუნძულ ნიუტაოს (Niutao) მკვიდრმა, ვინმე ლუასეუტამ (Luaseuta) დაახლოებით 1954 წელს შექმნა. მელოდია არ არის მისიონერული, მას ავტორი ჰყავს.

მუსიკალურად, სიმღერის ოთხხმიანი ფუნქციონალური ჰარმონია წარმოადგენს პროტესტანტული მისიის მიერ შემუშავებული ფორმის ნიმუშს. მას ასრულებს 33 გოგონასა და 13 ვაჟისაგან შემდგარი გუნდი, რაც ეჭვს არ ბადებს ვოკალური მრავალხმიანობის ამ ტიპის წყაროს არსებობაში. მიუხედავად ამისა, არის ერთი ასპექტი, რაც განსხვავებს ამ სიმღერას ევროპელთა იგივე სახის საეკლესიო გალობისაგან: მართალია, მთლიანად შენარჩუნებულია ფუნქციონალურ-ჰარმონიული გალობა, მაგრამ მომღერლები უფრო საკუთარი ხმის მელოდიურ განვითარებაზე არიან კონცენტრირებულნი და ნაკლებად ფიქრობენ აკორდულ ვერტიკალსა და მის ჰარმონიულ ტკბილხმოვანებაზე. ამ საკითხს მოგვიანებით კვლავ დავებრუნდები.

კოხის კრებულებში 1960-63 წლებში ჩაწერილი ამგვარი სიმღერები დიდი რაოდენობით მოიპოვება. ჩემს არქივშიც მოიპოვება ზუსტად ასეთივე სიმღერები, რომლებიც 1990 წელს, ავსტრალიაში გამართული წყნარი ოკეანის ფესტივალზე შესრულდა თუვალუს ანსამბლის მიერ. კოხის ამ კატეგორიის ჩანაწერები მოიცავს არამართო საეკლესიო მუსიკას, არამედ საცეკვაო სიმღერებსაც: „ფატელე“ (fatele), სივა/ჰივა (siva/hiva), მაკ (mak); აგრეთვე სადიდებელ სიმღერას – ვიიკი (viiki) და გასართობ-სათამაშო სიმღერებსაც. გარდა ამისა, არსებობს ტირილის ჟანრის სიმღერებიც, ერთ-ერთი მათგანის

ტექსტი სამოურ ენაზეა. ყველა მათგანი სრულდება 30 წელზე ახალგაზრდა შემსრულებლების მიერ, რომელშიც ვოკალური ფუნქციონალური ჰარმონია „ჰავაი სტილის“ ელემენტებთანაა კომბინირებული და რომელიც სრულდება გიტარისა და უკულელეს (ჰავაიზე გავრცელებული ოთხსიმინი საკრავი) თანხლებით. ყოველივე ეს ცხადყოფს, რომ ადრეულ 1960-ან წლებში თუვალში ევროპული წარმოშობის მრავალხმიანობა საკმაოდ იყო გავრცელებული.

მიუხედავად ამისა, როგორც კოხის ჩანაწერებიდან ჩანს, კუნძულებზე არსებობდა აგრეთვე მრავალხმიანობის სამი განსხვავებული ფორმა თუ მულტისონორული სტრუქტურა.

2. პენტატონიკური ანტიფონია

ეს გახლავთ საცეკვაო სიმღერა *მაკო ფაკასეა* (*mako fakasea*), რომელიც ინფორმაციის თანახმად, შეიქმნა „მისიონერთა შემოსვლამდე“, თუმცა ტექსტში მოცემული სიტყვა *ნაიფი* (დანა) მიუთითებს, რომ კომპოზიტორი/პოეტი დასავლურ იარაღს იცნობდა. ამ კატეგორიის სხვა სიმღერები, ინფორმაციის წყაროების თანახმად, ასოცირდება მისიონერთა ადრეულ საქმიანობასთან, რომელსაც ძირითადად ახორციელებდნენ სამოას პასტორები. ტექსტების უმეტესობა უკავშირდება სამოელი მისიონერების ჩამოსვლის შემდეგ განვითარებულ მოვლენებსა და ურთიერთობებს, ეკლესიების მშენებლობას, თუმცა აგრეთვე ჟღერს ზოგადი თემატიკაც, როგორც მაგალითად, ქვევით მოყვანილ სიმღერაში, რომელსაც 9 მოხუცი მამაკაცი ასრულებდა: ასრულებდა (მაგ. 2):

საცეკვაო სიმღერა

ბევრი მამაკაცია პალმის ხეებიან სახლში,
ჩემი სიტყვებია: მე ყოველთვის თან მაქვს ჩემი თოკი და დანა ¹.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, ეს სტილი ნამდვილად მიეკუთვნება XIX საუკუნის 20-იან წლებს. მიეცისლავ კოლინსკი (Kolinski, 1930) სწავლობდა მაღაკასა და სამოას შორის არსებულ მუსიკალურ ურთიერთკავშირებს. როგორც მისი კვლევიდან ჩანს, არსებობს მჭიდრო სტილისტური კავშირი სამოურ სიმღერასა და თუვალურ პენტატონიკური ანტიფონიის ამ კატეგორიას შორის. რამდენადაც ამ ტიპის თუვალური სიმღერები XIX საუკუნით, ან უფრო გვიანი პერიოდით თარიღდება, ცხადია, რომ თუვალში ამ ტიპის მრავალხმიანი სიმღერის იმპორტირება მოხდა.

3. ტერციული პარალელიზმი

კოხის კოლექციაში მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სიმღერებს გამორჩეული მელოდიკითა და ტერციული პარალელიზმის ტიპის მრავალხმიანობით (მაგ. 3).

საცეკვაო სიმღერა

ბილიკი ზევით, ბილიკი ქვევით;
ბილიკი, რომელსაც გზისსაყართან მიჰყავართ.

ძველთაგანვე სწამდათ, რომ შესრულების ფორმა და სიმღერის ტექსტი, რომელიც ეხება ქოქოსის კაკლის მოყვანასა და დაკრეფას, არის ე.წ. ურალთი (Uralt). მას 1960 წელს 9 მოხუცი მამაკაცი ასრულებდა.

მომდევნო სიმღერა სტილისტურად თითქმის იგივეა, მაგრამ სიმღერის ტექსტი, რომელიც, თუმცა პრემისიონერულ რწმენას ეხება, როგორც ჩანს, მაინც გვიანი XIX საუკუნით თარიღდება (მაგ. 4).

საცეკვაო სიმღერა

ქარის უდიდესი ძალა.
დაასამარე იგი!

ინფორმაციის წყაროების მიხედვით, ეს სიმღერა შეიქმნა მისიონერთა ჩამოსვლის შემდეგ, რომლებიც მაგიის შევიწროებასა და განდევნას ცდილობდნენ. იგი იმ წინაპარზეა, რომელსაც შეეძლო ძლიერი ქარიშხლების გამოწვევა. კოხმა ჩაიწერა ტექსტის რამდენიმე ვარიანტი. ზოგიერთი მათგანი მუსიკალურად ტრადიციული პარალელიზმის ნიმუშს წარმოადგენს, დანარჩენები კი ქორალის სხვადასხვა ფორმით, მულტისონორულად სრულდება. მომავალში კარგი იქნება კოხის ჩანაწერებში არსებული ამ სიმღერის სხვადასხვა ფორმების კვლევა (მაგ. 5).

ამ შესრულებაში, წინა ნიმუშისაგან განსხვავებით, ყოველ ოთხ ფრაზას (სტრიქონს) მოსდევს შეძახილის დადმავალი კადენცია, რომელიც წარმოადგენს სალაპარაკო (არა ინტონირებულ) მარცვლებს (მაგ. 6).

ამ შემთხვევაში, სიმღერას იმავე ტექსტზე იგივე მოხუც მამაკაცთა გუნდი ასრულებს მელოდიის არა სამხმოვანებაზე მოძრაობით, არამედ ბგერის გამეორებით ორ ან სამ სიმადლეზე კვარტისა და სექსტის ინტერვალით, შემდეგ კი სეკუნდისა და კვარტის ინტერვალებით. სრული ტექსტის ოთხჯერად გამორებას მოსდევს შეძახილის კადანსი. ლიტერატურაში შესრულების ამგვარი ფორმა ცნობილია სახელწოდებით “Einton-Rezitation”. კურტ რეინჰარდმა პირად საუბარში შემოგვთავაზა ტერმინი „მრავალდონიანი შესრულება” (polyplane recitation) (მაგ. 7).

ამავე ტექსტის ამ მუსიკალურ ვერსიაში უკვე შეუძლებელია მრავალხმიანობაზე ლაპარაკი. სოლისტი და გუნდი მონაცვლეობს რეგულარულად მკაცრი რიტმული მოდელის მიხედვით, რომელსაც ტაშითა და პატარა დოლზე (პატე) დაკერის მეშვეობით ქმნიან. თუმცა, ამ დროს ხმით არ მღერიან, არამედ ლაპარაკობენ მკვეთრად განსხვავებულ დონეზე, თუმცა ზოგადი დადმავალი მელოდიური ხაზი შენარჩუნებულია. ტექსტის ხუთგზის გამეო-

რება სრულდება შეძახილით „ე-ია!“.

ვოკალური შემსრულებლობის ეს ფორმა, ჩვეულებრივ, ცნობილია „Sprechgesang“-ის (რეჩიტატიული) სახელწოდებით. ქორალური შესრულებისას შპრეხგეზანგი მრავალდონიანია. ის არ არის მრავალხმიანი ამ ცნების ტრადიციული გაგებით, მაგრამ უეჭველად მულტისონორულია.

საინტერესო და განსაცვიფრებელიც კია, რომ არსებობს ამ ერთი სიტყვიერი ტექსტის სამი განსხვავებული მუსიკალური ვერსია – ტერციული პარალელიზმი, ინტონირებული მრავალდონიანი რეჩიტაცია და მრავალდონიანი (მულტისონორული) შპრეხგეზანგი.

4. ინტონირებული მრავალდონიანი რეჩიტაცია (პოლიფონიური რეჩიტაცია) (მაგ. 8).

საცეკვაო სიმღერა

იყო ერთი ქალი
ბელადი კიოლილის ჟამს
ყველანი მეთევზე თანაპას
შეჰყურებდნენ სასოებით.

ეს ჩანაწერი კოხის კოლექციის 24-სიმღერიანი ჯგუფიდანაა. ამ ნიმუშში, რომელსაც 9 მოხუცი მამაკაცი ასრულებს, თითოეული შემსრულებელი ასრულებს რეჩიტაციას ერთსა და იმავე ბგერაზე. ჩვეულებრივ, ბგერის სიმალღე დიდი ტერციისა და კვარტის ფარგლებში მერყეობს, მაგრამ ზოგიერთ ჩანაწერში გუნდი ერთსა და იმავე ბგერაზე ასრულებს რეჩიტაციას. ხშირია კადანსი შეძახილებით.

5. მულტისონორული შპრეხგეზანგი

ამავე ტექსტის ჩანაწერი, გაკეთებული 1963 წელს 9 მოხუცი მამაკაცისაგან, სრულდება არა „მრავალდონიანი რეჩიტაციის“ სახით, არამედ მულტისონორული შპრეხგეზანგის სახით. ეს ხაზს უსვამს თუვალურ კულტურაში რეჩიტაციის ინტონირებული და სალაპარაკო ფორმების სიახლოვეს (მაგ. 9).

დასკვნები და კიდევ მეტი შეკითხვები

ამგვარად, რა შეიძლება ითქვას სათავეებზე? საიდან იღებს სათავეს ვოკალური მრავალხმიანობის ის ფორმები, რომელთაც ვხვდებით თუვალუში? განვითარდნენ თუ არა ისინი არამუსიკალური გუნდური ხმოვანებიდან? წარმოადგენს ეს მუსიკა უფრო მდიდარი პოლიფონიური წარსულის ნარჩენებს? თუ მისი იმპორტირება სხვა ადგილებიდან მოხდა?

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ: ყოველივე ზემოთქმული გვაძლევს საფუძველს, რომ გამოვრიცხოთ მისი განვითარება ერთხმიანობიდან, რადგან ამის მტკიცებულება ჩემს მონაცემებში არ არის.

ფუნქციონალური ჰარმონია და პენტატონიკური ანტიფონია გარედან მო-

სული პრაქტიკაა.

ტრადიციული პარალელიზმი კოხის კოლექციაში ძნელად მოიპოვება. როგორც უკვე ვნახეთ, არსებული ნიმუშები ძველია და შესაძლოა, პრემისიონერულ ხანას განეკუთვნება. ისინი მჭიდროდაა დაკავშირებული მრავალხმიანი შესრულების ორ სხვა ფორმასთან (ზოგჯერ ერთი და იგივე სიტყვიერი ტექსტის შემთხვევაში): მრავალპლანიანი რეჩიტაცია და მულტისონორული შპრეხგეზანგი.

ორივე ეს ფორმა უნდა განვიხილოთ როგორც ავტოქტონური ანუ ტრადიციული თუვალუს კულტურაში. თავისი ბუნებით ისინი თხრობითი ხასიათისაა: მოგვითხრობენ ამბებს, რეალურსა და მისტიკურს და წარმოდგენილია ორგვარი რეჩიტაციის – სალაპარაკოსა და ინტონირებულის – სახით. ამგვარი რეჩიტაცია, ჩვეულებრივ, ძალზე მკვეთრია, რიტმულად აქცენტირებული და ბგერის გამეორების გზით ერთ მყარ სიმაღლეზე ინტონირებს. მთელ პოლინეზიაში მოიპოვება ამგვარი რეჩიტაციის ბევრი მაგალითი (Uvea-Futuna დასავლეთ პოლინეზიაში; Tuamotus – აღმოსავლეთ პოლინეზიაში; Maori haka²), მათ შორის, მიკრონეზიაში. ინტონაციურად „გამღერებული“ რეჩიტაცია ერთი და იგივე სიმაღლის ბგერის გამეორებით ერთ ან მეტ დონეზე დამახასიათებელია მთელი პოლინეზიისა და აგრეთვე მიკრონეზიისთვის (Kiribati, დასავლეთ მიკრონეზია).

ვიდრე ვივარაუდებდეთ, რომ ვოკალური გამოხატვის ეს ფორმა სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის მიგრანტების მიერ იქნა შემოტანილი, მანამდე გამოკვლეული უნდა იქნას კონკრეტული კავშირები. იქნებ ეს გამოხატვის საშუალებაა გენეტიკური მემკვიდრეობისა და მიგრაციის ისტორიის შესანახად და გადასარჩენად?

როგორია ურთიერთობა მულტისონორულ შპრეხგეზანგსა და მრავალდონიან რეჩიტაციას შორის? ვფიქრობ, ერთი წარმოქმნილია მეორისაგან მოგვიანებით და განაგრძობდა არსებობას მის გვერდით. ვოკალური მრავალხმიანობა სოციალური ფენომენია, მრავალხმიანობის ფორმები – ან მისი არარსებობა – არის სოციალური ქცევისა და სოციალური სტრუქტურის ფორმების დემონსტრირება. ამიტომ მისი სათავეები, შესაძლოა, სოციალურ სფეროშიც იქნას მოძიებული.

შენიშვნები

¹ ტექსტი ეძღვნება ქოქოსის პალმის ნაყოფის მოსავლის აღებას.

² მაორი: საომარი ცეკვა პაჰა. გარლანდ ოკეანია, CD №53. ავტორი: Te Rauparaha (1768-1849)! 1:30. სწრაფი მულტისონორული რეჩიტაცია, მახვილი რიტმი, მეტყველება მცურავ სიმაღლეებზე.

მაგალითი 1. რელიგიური სიმღერა *Te aso ngali*

Example 1. *Te aso ngali* (church song *pese fatu*, K.60)

$\text{♩} = \text{MM } 12\frac{1}{2} \cdot \text{g}' - \text{g}'$

1. Te a - so ngā - li, te a - so le - lei. Kau - ma - na ko - a fa - ka - se - se - ke,

Te la mo te ma - si - na e - tu - tu ma - mao. Te la - lo - la - ngi se - tu - mau.

A - ku ko - a a - lo - fa i - te A - tu - a, I a - na me - a ne fai.

Ie - su te A - li - ki o te la - lo - la - ngi Mo fai te a - u - a - la.

მაგალითი 2. საცეკვო სიმღერა *Te fale kautaka*
Example 2. *Te fale kautaka* (dance song *mako fakaseasea*, K.5)

$\text{♩} = \text{MM } 60. \text{ } g' \cdot f\#$
Solo

[A] *Te fa - le ka - u - ta - ka mo to - na ka - u - pu - a - pu - a.* Chorus

snapping mats

[To] *Te fa - le ka - u - ta - ka mo to - na ka - u - pu - a - pu - a.*

A - ku mu - na ko ta - ku no - a ma ta - ku na - i - fi e a - ve te. 4x

A - ku mu - na ko ta - ku no - a

მაგალითი 3. საცეკვო სიმღერა *Te ala i lunga*
Example 3. *Te ala i lunga* (dance song *fakanau*, K.4)

♩ - MM 82. $g' = d$

I

Te a - la i lu - nga, te a - la i la - lo,

hand claps

te a - la i to - na fe - ta. [a] - pa - ki - nga.

II

Te a - la i lu - nga, te a - la i la - lo,

te a - la i to - na fe - t' - pa - ki - nga.

მაგალითი 4. საცეკვო სიმღერა
Example 4. *Te maikiki o te angi* (dance song *fakanau* or *fakatapatapa*, K 223)

♩ - MM 78. $g' = c \rightarrow B$ (over 41 strophs)

Te mai - ki - ki o te a - ngi.

beats

ta - nu a - i te ma - i - ki - ki a - i!

მაგალითი 7. საცეკვო სიმღერა *Te maikiki o te angi*
Example 7. *Te maikiki o te angi* (dance song *fakanau*, K.N. 19)

♩. = MM 92-133

Solo

Chorus

Te mai - ki - ki o te a - ngi. Ta - nu ai te mai - ki - ki ai!

hand claps

pate

End of song

[e - ia]!

მაგალითი 8 ა. საცეკვო სიმღერა *Te onge ne tupu ia Kiolili*
Example 8 a. *Te onge ne tupu ia Kiolili* (dance song *fakanao*, K. 12)

♩. = MM 72-106, ♩' = ♩

I

Te o - nge ne tu - pu i - a ki - o - li - li.

hand claps

2

Ko - a nga - so - lo te ka - u o te pa - pa.

2

Fa - ka - ta - ve - ngi - na e te ta - u - ta - i

ko Ta - na - pa ko Ta - na - pa ko Ta - na - pa

მაგალითი 8 ბ. საცეკვაო სიმღერა *Te onge ne tupu ia Kiolili*
Example 8 b. *Te onge ne tupu ia Kiolili* (dance song *fakanao*, K. 12)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of four lines of music, each with a corresponding line of lyrics underneath. The lyrics are in Georgian and English. The first line of music starts with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The second line of music has a '2' above the first measure, indicating a second ending. The third line of music ends with a double bar line. The fourth line of music ends with a double bar line. The lyrics are: Te o - nge ne tu - pu i - a Ki - o - li - ti. Ko - a nga - so - lo te ka - u o te pa - pa. Fa - ka - la - ve - nji - na e te ta - u - ta - i ko Ta - na - pa ko Ta - na - pa ko Ta - na - pa.

Te o - nge ne tu - pu i - a Ki - o - li - ti.

Ko - a nga - so - lo te ka - u o te pa - pa.

Fa - ka - la - ve - nji - na e te ta - u - ta - i

ko Ta - na - pa ko Ta - na - pa ko Ta - na - pa.

მაგალითი 9. საცეკვაო სიმღერა *Te onge ne tupu ia Kiolili*
Example 9. *Te onge ne tupu ia Kiolili* (dance song *fakanao*, K.N. 26)

$\text{♩} = \text{MM } 100 \rightarrow 160$

The musical score is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked as $\text{♩} = \text{MM } 100 \rightarrow 160$. The lyrics are written below the staff: Te o - nge ne tu - pu i - a ki - o - li - li.

hand claps

pats

The notation for hand claps and pats is shown below the staff. It consists of a series of vertical lines with horizontal strokes, indicating the timing of the claps and pats.

Ka - a nga . . . so - lo te kau o te pa - pa.

The musical score continues with the lyrics: Ka - a nga . . . so - lo te kau o te pa - pa.

da capo

The *da capo* section begins with the lyrics: Fa - ka - la - ve - ngi - na e te ta - u - ta - i ko Ta - na - pa.

Ending

[e - ia]

The ending notation is shown below the staff, consisting of a series of vertical lines with horizontal strokes, indicating the timing of the ending.

**პიგმეებისა და გუშმენების მრავალხმიანი პრაქტიკის
ზოგიერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება
ეპროპული ტრადიციული ვოკალური
მრავალხმიანობის ბათვალისწინებით***

მოდით, ყურადღება მივაპყროთ შემდეგ ნიმუშებს: აკა პიგმეების სიმღერა „მაკალა“, მაიკლ კისლიუკის წიგნიდან „დაიჭირე ცეკვა“ (1998:113); და ჯუჰოანი ბუშმენების „ანტილოპას სიმღერის“ ორი განსხვავებული – ერთი „პატარა“ და ერთი „დიდი“ ნიმუში, ნოტებზე გადატანილი ნიკოლას ინგლენდის მიერ (1995:399, 1967:64). სამივე ნიმუში მარტივი მონახაზია და არა დეტალური, გაფართოებული ტრანსკრიფცია. გარკვეული კავშირების ხაზგასასმელად, მე დავამატე მოკლე ვერტიკალური ხაზები და კვადრატული ფრჩხილები (მაგ. 1, 2, 3).

მიუხედავად იმისა, რომ სამივე სიმღერა ერთმანეთისგან განსხვავდება, მე ყველაზე მეტად მაინტერესებს, დღეს არსებული ორივე – პიგმეური და ბუშმენური – ტრადიციის რომელ მნიშვნელოვან თავისებურებებს ავლენენ ისინი: 1. საყრდენი 4-16-ჯერადი რიტმული ციკლი; 2. განმეორებადი მელოდია ან ფრაზა, რომელიც წარმოადგენს გამოხატულ ან ნაგულისხმევ მენტალურ ფრაზას; 3. უწყვეტად ურთიერთდაკავშირებული ხმები, რომლებიც წარმოქმნიან კონტრაპუნქტულ ეფექტს; 4. პოკეტი; 5. ხმათა გადაჯვარედინების, გაცვლის ტექნიკა ე.წ. *Stimmtausch*; 6. 3/5-ის შედეგად მიღებული ეფექტები; 7. დამატებითი სტრუქტურა; 8. სიმაღლის შეცვლა; 9. ექოს ან კანონური ეფექტებით გამოწვეული დროითი გადანაცვლება; 10. განმეორება, რაც ხშირად ოსტინატოს ეფექტს წარმოქმნის; 11. იმპროვიზაცია, რომელიც იწვევს ხშირ ვარიაციებს; 12. განცალკევებული მელოდიური ხაზები; 13. ბგერის უწყვეტი დინება; 14. ვოკალური პოლირიტმია; 15. პერკუსიული პოლირიტმია, ჩვეულებრივ, ტაშით; 16. მნიშვნელობის არმქონე სიტყვები; 17. მელიზმებისა თუ გამშვენებების სიმცირე; 18. ღია ყელისმიერი, განთავისუფლებული ხმები; 19. მშვიდი, ლაკონური ვოკალური და ინსტრუმენტული ნახაზი; 20. ზუსტად განსაზღვრული რიტმები; 21. იოდლი; 22. პოლიფონია; 23. ჰეტეროფონია; 24. პოლიფონიისა და ჰეტეროფონიის შერწყმა; 25. მელოდიურ და ჰარმონიულ ინტერვალებს შორის მცირედი განსხვავება; 26. სეკუნდური დისონანსი; 27. განმეორებადი პარტიების კოდირება მრავალხმიანი მოდელებისგან წარმოებული მონოდიასა და სოლო შესრულებაში.

ორ სტილს შორის მსგავსების საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვისმინოთ ფრაგმენტი I ნიმუშიდან – აკა პიგმეების *მყვინთაების სიმღერა*, სიმპა არომის მიერ ჩაწერილი და შევადართ ჯუჰოანის ბუშმენების სიმღერის

ანტილოპა ჩანაწერს (აუდიო მაგ. 1, 2).

უახლეს გამოკვლევებში, ეთნომუსიკოლოგები სიუზან ფიურნისი და ემანუელ ოლივიერი (Fümiss & Olivier, 1997, 1999) მნიშვნელობას არ ანიჭებენ ამ გვარ სმენით მსგავსებებს და ამბობენ, რომ ბუშმენების მუსიკა კონცეპტუალურად ემყარება მკაცრ სწორხაზოვან „მენტალურ მოდელს“, პიგმეების მუსიკას კი, ისინი განიხილავენ, როგორც ფუნდამენტური მრავალხმიანობის იდეას. ამასთან, ზემოთმოყვანილი შედარებიდან ნათლად ჩანს, რომ პიგმეებისა და ბუშმენების მუსიკაში გაერთიანებულია ორივე – სწორხაზოვანი და პოლიფონიური საწყისები და თანაც ძალიან მსგავსი ხერხებით.

პირველ მაგალითში პიგმეების სიმღერა მკაფიოდ პოლიფონიურია და ასევე აშკარადაა აწყობილი ისე, რომ გაიმეოროს ან მიბადოს თემის ნაწილებს, ისე, როგორც ნაჩვენებია ფრჩხილებით (აღნიშნულია ასოებით „ა“ და „ბ“) და ჩემს მიერ დამატებული მოკლე ვერტიკალური ხაზებით, რომლებითაც მითითებულია თემის შესაბამისი ნოტებიდან წარმოებული ბგერის სიმადლე, პეტეროფონიულ ეფექტს რომ წარმოქმნის. მაგალითი 3 აშკარად ემყარება „ა“ ხმაში მოცემულ თემას, რომელიც კანონიკურადაა ჩანაცვლებული „ბ“ ხმაში, თუმცა „გ“ ხმა, რომელიც სრულიად დამოუკიდებელია, პოლიფონურადაა დაკავშირებული დანარჩენ ორთან. მაგალითი 2, ბუშმენების კიდევ ერთი სიმღერა, მთლიანად პოლიფონიურია ყველა ხმაში, თითოეულ ხმაში დამოუკიდებელი პარტიით. აღსანიშნავია, რომ როგორც ფრჩხილით აღნიშნული მოტივებიდან ჩანს, ერთი ხმის მიერ მეორე ხმის იმიტაცია ძალიან ჰგავს იმიტაციას პიგმეების სიმღერაში¹ (მაგ. 1).

სპეციფიკური ანალოგიების ზემოაღნიშნული გრძელი ჩამონათვალი საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ეს ორი ტრადიცია, ჯილბერტ რუგეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „წარმოიქმნება საერთო საწყისიდან“ და ამიტომ მართებულია მათი, როგორც ერთი „ოჯახის“ წევრების განხილვა – რასაც მე შემდგომში მოვიხსენიებ, როგორც „პიგმეურ/ბუშმენურ სტილს“ ან შემოკლებულად „პ/ბ“ (Rouget, Grimaud: 1956). თუმცა საერთო თვისებების ჩამონათვალი ასევე საინტერესოა სხვა, ასახსნელად უფრო რთული, მაგრამ პოტენციურად უფრო დიდი მნიშვნელობის მიზეზითაც. ამ ძალიან მდიდარი და უჩვეულოდ გრძელი ჩამონათვალის ყურადღებით შესწავლისას ნათელი ხდება, რომ ორივე ტრადიცია, თავის თავში შეიცავს მსოფლიოს სხვა ქვეყნების მრავალი მუსიკალური ტრადიციის თავისებურებებს. ამ თვალსაზრისით პ/ბ შეიძლება მივიჩნიოთ *ყოვლისმომცველ მუსიკალურ სისტემად* (comprehensive musical system). არის ეს, უბრალოდ, საინტერესო დაკვირვება? თუ შეიძლება ამ დაკვირვებას უფრო სერიოზული შედეგები მოჰყვეს ზოგადად მუსიკის აღქმისათვის?

ამჟამად, სამეცნიერო ნაშრომებში, ერთი მეორის მიყოლებით, პიგმეები და ბუშმენები გენეტიკოსების მიერ გამოიყოფა, როგორც „ჰომო საპიენსის“ გენეალოგიურ ხეზე არსებული შესაძლო ყველაზე გრძელი და ძველი განშტოება; აქედან გამომდინარე, პ/ბ შეიძლება იყოს ამ მეგკვიდრობითი ჯგუფის მუსიკალური ტრადიციის გაგრძელება, კულტურული პრაქტიკის „ექო“, რომელიც, შესაძლოა, არსებულიყო 150 000 წელზე მეტი ხნის წინ! საინტერესოა, რომ პ/ბ-სთან ყველაზე ახლოს მყოფი აფრიკული მუსიკალური ტრადიციები შეი-

ნიშნება იმ ჯგუფების ტრადიციებში, რომლებიც ისტორიულად მჭიდროდ ურთიერთქმედებენ პიგმეებთან და ბუშმენებთან, ანდა იმ ჯგუფებში, სადაც დღეს ცხოვრობენ პიგმეები და ბუშმენები – შედარებით იზოლირებულ „ელტოლვილთა“ ტიპის ადგილებში, როგორცაა, მაგალითად, ეთიოპიის სამხრეთ-დასავლეთი მაღალი პლატო, მანდარას მთები (კამერუნი), ჟოს პლატო (ნიგერია) და ა.შ.

ასეთი ტიპის ტერიტორიულად დაშორებული თავშესაფრის მნიშვნელობა არქეოლის გადარჩენაში განსაკუთრებით ნათლად იოსებ ჟორდანიას წიგნის „Who Asked the First Question“ (2006) გაცნობისას გავაცნობიერე. ევროპული მუსიკალური პრაქტიკის სრული და დამაჯერებელი განხილვისას ჟორდანია აღნიშნავს, რომ ის საზოგადოება, სადაც მრავალხმიანი სიმღერა მეტნაკლებად „ბუნებრივად“ წარმოდგენილი, როგორც წესი, გვხვდება მთიანი ადგილების, კუნძულის, ტყეების და მსგავსი „თავშესაფრის“ ტიპის იზოლირებულ რეგიონებში.

ჟორდანიას მიერ შემოთავაზებული იდეა არქეოლოგ მარიჯა ჯიმბუტას შეხედულებას ემთხვევა. მეცნიერი ლაპარაკობს ოდესღაც ყოვლისმომცველ, ამჟამად კი იზოლირებულ, „ძველ ევროპულ“ კულტურაზე, რისი ფრაგმენტებიც კონტინენტზე XX საუკუნემდე თავშესაფრის ტიპის სხვადასხვა მხარეში შემორჩა. ჟორდანიას აზრით, „რაც უფრო ღრმად ჩაეწვდებით ადამიანის და პომინიდის პრეისტორიას, მით მეტ მრავალხმიანობას ვიპოვით და, საბოლოოდ, მრავალხმიანობის ფესვებს სწორედ ჩვენი წინაპრების განვითარების ევოლუციის პროცესში, აფრიკისკენ მიყვავართ, სანამ ისინი (წინაპრები-რედ.) ჩვენი პლანეტის სხვადასხვა კონტინენტზე მიმოიბნეოდნენ...“ (ibid.: 293)³ ჟორდანიას დასკვნა მრავალხმიანობის პირველადობის შესახებ სრულიად ემთხვევა ჩემს მიერ მიღებულ მონაცემებს, მაშინ, როდესაც აფრიკიდან კაცობრიობის აღმოცენებას აღიარებს თითქმის ყველა არქეოლოგი, ანთროპოლოგი და პოპულაციის გენეტიკოსი, როგორც „აფრიკიდან“, ისე „მულტირეგიონალური“ მოდელის მომხრეების ჩათვლით. შესაძლებელია ისტორიული კავშირი ამ ორ კონტინენტს შორის? შესაძლებელია, რომ ევროპული მრავალხმიანობის ზოგიერთი ტიპი ყოფილიყო აფრიკული ფესვების მქონე პალეოლითური ტრადიციის გადარჩენის, შენარჩუნების შედეგი? არის ამგვარი გადარჩენის, შენარჩუნების დამადასტურებელი ფაქტები? თუ არის – სად?

შესაძლოა, საქართველოს ჰქონდეს აფრიკის საზღვრებს გარეთ ზეპირი ეოკალური მრავალხმიანობის ყველაზე მდიდარი და რთული ტრადიციები. მაგრამ, ჟორდანია აღნიშნავს, რომ აქ მნიშვნელოვანი განსხვავებაა ადმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. კონტრაპუნქტული სიმღერა, ზუსტი რიტმი, არაორნამენტირებული მელოდიები და იოდლი, მის მიერ აღწერილია, როგორც დასავლეთ საქართველოს სიმღერების დამახასიათებელი თავისებურებები – ყოველივე ეს ასევე ახასიათებს კ/ზ-ს; ამასთან, ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნული სიიდან სხვა მნიშვნელოვანი თავისებურებებიც – ჰოკეტი, ხმათა გადაჯვარედინება, ოსტინატო, უწყვეტი დინება, იმპროვიზაცია, გამოყოფილი მელოდია, უშინაარსო სიტყვები (გლოსოლალიები), მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვალების გამოყენება, სეკუნდური დისონანსების თავისუფალი გამოყ-

ენება – ასევე დამახასიათებელია დასავლეთ საქართველოს მრავალხმიანობის ზოგიერთი ტიპისათვის. მაგალითისთვის მოვისმინოთ დასკვნითი ფრაგმენტი შრომის სიმღერიდან გურული „ნადური“ ანსამბლ „რუსთავის“ შესრულებით, სადაც თითქმის ყველა ზემოაღნიშნული თავისებურებაა მოცემული (აუდიო მაგ. 3).

ევროპის ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებიდან მხოლოდ „კონტრაპუნქტული“ პოლიფონია არის ფართოდ გავრცელებული მთელ კონტინენტზე. იგი იშვიათად გვხვდება რამდენიმე ყველაზე მოშორებულ რეგიონში, ამგვარად, მისი არსებობის დინამიკაზე ძალიან ადვილად შეიძლება დაკვირვება. რამდენადაც ვიცი, მრავალხმიანობის ყველაზე რთული ტიპები აღმოჩენილი იყო შემდეგ ადგილებში:

როგორც ვნახეთ, დასავლეთ საქართველო; რუსეთის ევროპული ნაწილის ზოგიერთი იზოლირებული სოფელი უკრაინის საზღვართან ახლოს, განსაკუთრებით ბრიანსკი, კალუგა და კურსკი, ასევე კომის რესპუბლიკა, სერბეთის, რუმინეთისა და ლიტვის იზოლირებული ადგილები, სადაც ჩვენ გვხვდება „სტვენის მსგავსი“ („hooted“) ვოკალიზების ტიპი, რომელიც ოდნავ ველიკინასა და რუტა ზარსკინეს თქმით, დაკავშირებულია სალამურზე დაკვრასთან; შვეიცარიის ალპების რეგიონი „Appenzell“ (აუდიო მაგ. 4); ჩრდილოეთ იტალიის მთიან ლიგურიაში „Trallalero“-ს ტრადიცია; აღმოსავლეთ ლიტვის მთიანი რეგიონი სუტარტინესის ტრადიციით; პორტუგალიის ალგარვეს რეგიონი (აუდიო მაგ. 5, 6) და შუა საუკუნეების უელსი, როგორც ეს იკვეთება შუა საუკუნეების კლერიკალის ჯერალდუს კამბრენსისის წერილებიდან:

„რაც შეეხება მათ მუსიკალურ კეთილხმოვანებას, ისინი მღერიან არა ერთგვარონად, როგორც ეს ხდება სხვაგან, არამედ განსხვავებულად – ბევრი რიტმითა და მელოდიებით; ამგვარად, მომღერალთა ბრბოში (რაც ტრადიციულია ამ ხალხებისთვის) თქვენ მოისმენთ იმდენ განსხვავებულ სიმღერასა და დიფერენცირებულ ხმას, რამდენ თავსაც დაინახავთ და მოისმენთ ორგანულ მელოდიას, რომელიც ტკბილ მშვიდ სი ბემოლთან ერთ ტკბილხმოვანებაში ერთიანდება...“ (Burstyn, 1983:135-136).

ჯერალდის სიტყვები თავისუფლად მიესადაგება აფრიკელი პიგმეებისა და ბუშმენების ჯგუფურ ვოკალიზებას, სადაც თითოეული შემსრულებელი საერთო შესრულებას უერთდება თავისი დამოუკიდებელი პარტიით.

საოცარია, რომ ახლო კავშირი პ/ბ-სთან შეიძლება მოიძებნოს ადრეული შუა საუკუნეების ნოტირებული მრავალხმიანობის პრაქტიკის ზოგიერთ ნაირსახეობაში, მაგ. როტა (rota), კაჩა (caccia) და პოკეტი, რომელთა ფესვები, მანერედ ბუკოფცერისა და სხვა მუსიკისმცოდნეების აზრით, ე.წ. „ხალხური პოლიფონიიდან“ მომდინარეობს.

ჩნდება კითხვა: შეიძლებოდა ასეთი პრაქტიკა წარმოშობილიყო, როგორც გლეხების მიერ ნამღერი „ევროპული“ პოლიფონიის გარკვეული ტიპის ძირითად ლიტურგიულ რეპერტუარში შეტანის შედეგად?

შეადარეთ შუა საუკუნეების პოკეტის ნიმუშები (მაგ. 4) და პოკეტის მსგავსი – ზემოთ, მაგალით 2-ში მოყვანილი *ჯუჰონისი* ბუშმენების „ანტილოპას პატარა სიმღერა“.

პირველ ნიმუშსა (პეროტინუსის მე-12 ს. *Conductus*,) და „ანტილოპას პატ-

არა სიმღერის” ტრანსკრიპციაში მეორე და მესამე ხმების პოკეტურ ურთიერთკავშირში მართლაც ვლინდება საინტერესო მსგავსება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფანფარების მსგავსი მოტივები, მჭიდროდ შემაერთებული კონტრაპუნქტი, იმიტაციები ახლო მანძილზე ერთი ხმიდან მეორეში და ხმათა პარტიების უნისონში ან ოქტავაში გადაფარვის ტენდენცია (მაგ. 5).

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ანონიმური სამხმანი მოტეტი *Amor Potest* მონაქლის კოდექსიდან. აქ მოყვანილია ამონარიდი დასკვნითი უტექსტო ფრაგმენტიდან (მაგ. 6). (აუდიო მაგ. 7).

ყოველივე ზემოთქმულს თუ გავითვალისწინებთ, რთული იქნება, რომ XIII საუკუნის ცნობილი პოლიფონიური ნაწარმოები *Amor Potest* არ განვიხილოთ როგორც ხალხური, ზეპირად არსებული მრავალხმიანობის ნიმუშის ტრანსკრიფცია, მეტნაკლებად ისეთი, როგორიცაა ფართოდ ცნობილი „ზაფხულის კანონი“ („ზაფხული მოვიდა“).

ამ ნაწარმოებში, რა თქმა უნდა, შეინიშნება პროფესიონალი კომპოზიტორის ჩარევის უმნიშვნელო კვალი, მისთვის დამახასიათებელი პარალელური ოქტავებით, მოკლე მოტივების განმეორებით და უწყვეტი დამატებითი ფრაზებით, სადაც დასკვნით ნაწილამდე საერთოდ არ გვხვდება კადანსები. აფრიკული ვოკალური მრავალხმიანობის ზოგიერთ ტიპთან საოცარი მსგავსება თითქმის უცნაურია და, განსაკუთრებით დამაინტრიგებელი, იმ განმასხვავებელი თვისებების ჭრილში, რასაც წინამდებარე ნაშრომში ვიკვლევდით.

დასასრულ, გადარჩენილი აბორიგული კონტრაპუნქტული ტრადიციები, რომელიც ასე ფართოდაა მიმოხეული ევროპის „თავშესაფრის“ ტიპის ადგილებში, განსხვავებასთან ერთად ბევრ მსგავსებას ამჟღავნებს პ/პ-ს ზოგიერთ მეტად მნიშვნელოვან თავისებურებასთან. როგორც ზევით ვახევენთ, აღმოჩნდა, რომ შესაძლოა, ეს ტრადიცია წარმოშობილიყო პალეოლითის ხანაში, „თანამედროვე“ ხალხის აფრიკიდან ევროპაში ყველაზე ადრეული მიგრაციის დროს.

შენიშვნები

¹ ფიურნისისა და ოლივიერის ნაშრომი დაწერილებითაა განხილული ჩემს ნარკვევში „აფრიკელი პიგმეებისა და ბუშმენების მუსიკის კონცეპცია, სტილი და სტრუქტურა“, რომელიც ახლახან დაიბეჭდა ჟურნალში *Ethnomusicology* (Grauer, 2009)..

² უახლესი გამოკვლევის თანახმად (დააფინანსა ნაციონალური გეოგრაფიული საზოგადოების გეოგრაფიულმა კონსორციუმმა), „ფილოგენიას ხისა და ინტეგრაციის გამოთვლები გვიჩვენებს, რომ *ხოისანების* [ანუ ბუშმენების] წინაპრების მდებარი ხაზი გადაიხარა კაცობრიობის სხვა ნაწილის მიტოქონდრიული დნმ-ისგან საერთო ფონდის 90,000- 150,000 წლის წინ (Behar et al.:1). უფრო ადრეულმა გამოკვლევამ გვიჩვენა აკა პიგმეების გადახრა წინაპართა ჯგუფიდან 77 600-12 000 წლის წინ (Chen et al.:1362).

³ კორდანიას პოზიცია ჩემ შესხედულებასთან საკმაოდ ახლოს დგას, თუმცა, მისი აზრით, ტრადიცია უკან ბრუნდება უფრო შორეულ წარსულში, მილიონობით წლების წინა პერიოდში. მისივე აზრით, ეს მოხდა აფრიკიდან ე.წ. „ჰომო ერექტუსის“ პირველი ტალღის გავრცელებით მთელ მსოფლიოში, რომლებსაც იგი, მულტირეგიონალური მოდელის მიმდევრების მსგავსად, აფასებს, როგორც უკვე აბსოლუტურ „ჰომო საპიენსს“. ჩემთვის, მეორე მხრივ, უფრო მისაღებია ის მოდელი, რომლის თანახმად „თანამედროვე“ ადამიანმა („ჰომო საპიენსმა“) აფრიკა პირველად დატოვა დაახლოებით 70 000 – 90 000 წლის წინ, ე.წ. მოდელი „აფრიკიდან“. ჯერჯერობით გაურკვეველია, ამ ორი მოდელიდან რომელი შეესაბამება უკეთ ყველა შესხედულებას – თუმცა, ჩემი აზრით, გენეტიკური მონაცემების უდიდესი ნაწილი მიუთითებს უფრო მეტად ახალი მასობრივი გადაადგილების მოდელის სისწორეზე.

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: „მყვინთაეების სიმღერა“. აკა პიგმი. ჩაწერილი სიმჰა არომის მიერ

მაგალითი 2: „ანტილოპა“. ჯუჰოანსი ბუშმენების სიმღერა. ჩაწერილი ემანუელ ოლივიეს მიერ.

მაგალითი 3: გურული ნადური. შემსრულებელი: ანსამბლი „რუსთავი“

მაგალითი 4: ნიმუში შვეიცარიის ალპებიდან

მაგალითი 5: ლიტვური სუტარტინესი

მაგალითი 6: ნიმუში პორტუგალიიდან

მაგალითი 7: “Amor Potest” სამხმიანი მოტეტი. საფრანგეთი

დისკოგრაფია

1. აკა პიგმის მუსიკალური ანთოლოგია. 2 CD. ჩაწერილი და ნოტირებული სიმჰა არომას მიერ Ocora C 560171/72, 1987.

2. ნამიბია: Ju'hoansi ბუშმენების სიმღერები. CD. ჩაწერილი და ნოტირებული ემანუელ ოლივიერის მიერ. Ocora 560117, 1997. ქართული ხმები. ანსამბლი რუსთავი. Nonesuch 79224, 1991.

3. ქართული ხმები. ანსამბლი რუსთავი. Nonesuch 79224, 1991.

4. აპენცელი, შვეიცარია. ჩაწერილი ჰუგო ზემპის მიერ, მსოფლიოს ხმები: ვოკალური ხელოვნების ანთოლოგია. 3 CD. ჩაწერილი და რედაქტირებული ჟიდეს ლიპოდის, ბერნარდ ლოტრეკ-ჯაკობისა და ჰუგო ზემპის მიერ. პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეროვნული კვლევის ცენტრის კოლექცია. Le Chant du Monde CMX 3741010-12, 1996.

5. ლიტვა. *Ko to kad berzeli*. ასრულებს გუნდი *Trys keturiose*, ხელმძღვანელი დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე, 1998. ლიტვური ეთნოკულტურის ანთოლოგიიდან <http://ausis.gf.vu.lt/eka/EWG/default.htm>

6. ალგარვე, პორტუგალია. *Leva Leva*. სმიტსონის ხალხური კოლექცია, პორტუგალიური მუსიკის ანთოლოგია. ტ. I, Tras-Os-Montes, II, Algarve.

7. (Amor Potest): *Music of the Gothic Era*. 2 CDs. Performed by Anonymous Codex Chantilly, Philippe Royllart, James Bowman, Martyn Hill, Paul Elliott, et al. Archiv Production B00006L3IE, 2002. სიევარდის ძალა: *გოთური ეპოქის მუსიკა*. 2 CD. ასრულებს ანსამბლი Anonymous Codex Chantilly, საარქივო მასალა B00006L3IE, 2002.

მაგალითი 1. „მაკალა“ კისლიუკის წიგნიდან (1998:113)
Example 1. *Makala*, from Kisliuk 1998:113

12/8 Tempo: ♩ = 80 to 130 → - shift 1/16 note (syncopation)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dance beat: (clapping)	C			C			C			C			C			C			C			C		
Small drum:	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Big drum: (improvising)	X								X	X	X		X	X	X				X				X	

Theme:

Ee Ya Ee Ya Ma - ka - la Eh Ah Ee Ya Na Le - le Oh Ho Ho

Elaborations:

A: Oh Oh Oh Ho Oh Ho Oh Ho Oh Oh Oh Oh

B: Ho Oh Ho Oh Oh Oh Oh Oh Oh Ho Oh Ho Ho Ho Ho

C: Ee Ya Hoo Eh Ee Ya Hoo Eh

D: Oh Ho Oh Ho Oh Oh Oh Oh Oh Ho Oh

E: Ee Ya Le - le Oh Ee Ya Le - le Oh

FIGURE 6-1 Mabo song, "Makala," sample cycle.

მაგალითი 2. „ანტილოპას პატარა სიმღერა“, ინგლენდის კრებულიდან (1995:399)
(განმეორების ნიშნებით ნაგულისხმევი პასაჟები ავტორის მიერაა შესრულებული)

Example 2. *Eland Song-little*, from England 1995:399 (passages implied by repetition signs in the original have been fully realized by the present author)

TRANSCRIPTION XLII

ŋ!ŋ⁻ts'i-ma (Eland Song-little)

MC 61-68, 3)

The musical score consists of several staves:

- Main Theme:** A single melodic line starting with a treble clef, key signature of one flat, and time signature of 6/8. It includes the tempo marking "♩ = ca. 142" and ends with "etc.". Below it, a note states "Orig. begins almost a m2 higher".
- Vocal Parts:** Five vocal staves are shown, numbered 1 through 5. They feature lyrics in Cyrillic script: "Ku", "l'i-si", "g nba", "kha", and "ba". The notes are connected by horizontal lines, indicating sustained or overlapping sounds.
- Piano Accompaniment:** A series of chords and single notes are written below the vocal parts, corresponding to the lyrics. Some notes have accents (^) above them.

მაგალითი 5. შუა საუკუნეების ევროპული და ბუშმენების ჰოკეტის შედარება
Example 5. Medieval European and Bushmen hocketing compared



მაგალითი 6. *Amor Potest*. ნ. ნაკამურას მიერ გაშიფრული
Example 6. *Amor Potest*, conclusion. As transcribed by N. Nakamura



„ისინი მზღუპივით ყმუიან...“

(*“ululant ad modum luporum...”*)

**ახალი შეხედულება კმელ ღომბარდიულ მყარ
ზეპირ მრავალხმიან ტრადიციაზე, რომელსაც არ
ცნობდნენ შუა საუკუნეებისა და რენესანსის
პერიოდის მუსიკის მკვლევრები***

ღომბარდიაში და, განსაკუთრებით, მილანში არსებობდა ვოკალური მრავალხმიანობის ტრადიცია. ეს მყარი ტრადიცია იმ დროის საერთო ევროპული გემოვნებისგან მკვეთრად განსხვავებული უნდა ყოფილიყო. ის ლოკალურად იყო გაფრცელებული და სარგებლობდა ადგილობრივი ხელისუფლების მხარდაჭერით მანამ, სანამ სრულდებოდა მილანის საკათედრო ტაძარში, მაგრამ სხვაგან იგი ანათემას იყო გადაცემული. ადგილობრივი და არაადგილობრივი მუსიკის მკვლევრები XII-XV საუკუნეებში გამოცემულ კომენტარებში ადასტურებენ თავიანთ სიძულვილს ამ მრავალხმიანობის მიმართ, ვინაიდან თვლიან, რომ ეს არის არასასიამოვნო ხმაური, რომელსაც გამოსცემენ გაუნათლებელი გლეხები, მუსიკის რომ საერთოდ არაფერი გაეგებათ.

სამწუხაროდ, ამგვარი მიდგომა მუსიკალური ტრადიციებისადმი, რომელიც ეყრდნობა უჩვეულო კონსონანსებისა და დისონანსების გამოყენებას, ხმების წარმოქმნისა და შესრულების თავისებურებებს, როგორც ვოკალური პრაქტიკის კვლევისას შევამჩნიე, არსებობდა შუა დასავლეთისა და ცენტრალურ სამხრეთ ბულგარეთში და სხვაგანაც. ამ ტრადიციას მე ვუწოდე *Schwebungsdiaphonie* ანუ ინტერფერენციული დიაფონია. ესაა მრავალხმიანი ტრადიცია, რომელიც, ჩვენი აზრით, მოითხოვს განსხვავებულ შეფასებას თავისი სპეციფიკური ვოკალური თავისებურებებისა და კონსონანს-დისონანსის დიქტომიის გამო, რაც მას სხვა მუსიკალური ტრადიციებისაგან განასხვავებს.

წინამდებარე ნაშრომში მინდა გიჩვენოთ, თუ როგორ იყო ეს ფენომენი მეცნიერი მუსიკოსების მიერ არასწორად ინტერპრეტირებული, დაუმსახურებლად გაკრიტიკებული, უარყოფილი და არასათანადოდ შეფასებული ასეულობით წლების განმავლობაში, ვიდრე ბოლო დრომდე.

ოსმალეთის იმპერიისა და ჰაბსბურგების მონარქიის დაცემის შემდეგ, ახალი დამოუკიდებელი სახელმწიფოებს ეროვნული სიამაყე კარნახობდა საკუთარი ხალხური მემკვიდრეობის ფესვები ეროვნული ისტორიის შორეულ წარსულში ეძებნათ. გამოითქმებოდა ბევრი ჰიპოთეზა, რომლებიც რთული შესამოწმებელია, მით უფრო, თუ ისინი მუსიკალურ ტრადიციებს ემყარება.

ბულგარეთში ვასილ სტოინი (1925) თავის ნაშრომში „Hypothèse sur l'origine Bulgare de la Diaphonie” შეეცადა დაემტკიცებინა, რომ სამხრეთ სლავების ინტერფერენციული დიაფონია მომდინარეობდა პროტო-ბულგარელებისგან. ის ვარაუდობს, რომ იმ ბულგარელების წყალობით, რომლებიც ლომბარდიულ მმართველებთან მსახურობდნენ, ამ ზეგავლენამ იტალიას მიაღწია და, შესაძლოა, თავისი წვლილი შეიტანა დასავლეთის მრავალხმიანობის განვითარებაში.

ამ მოსაზრებას ეთანხმება გვიდო ადლერი, რომელიც წერს (1909:23): „და დასრულებული ნაწარმოებები პარალელური სეკუნდებით ჟღერს არა მარტო ადმირალის კუნძულებზე, არამედ, აგრეთვე, აკაპელას ოქროს ხანაში, როგორც გვატყობინებს იტალიელი ფრანკინუს გაფურიუსი (Gafurius, 1451-1522). ის გვიჩვენებს, რომ მის ქვეყანაში ჩვეულებრივი მოვლენა იყო მიცვალებულების ლიტანიების პარალელურ სეკუნდებსა და კვარტებში შესრულება (მილანი და მიმდებარე ქალაქები, სადაც ლომბარდიულმა გავლენამ შეაღწია)“.

სტოინი ასევე იმოწმებს გაფორის. ამასთან დაკავშირებით ჰუგო რიმანი (1920:348) იშველიებს ელიას სალომონისს, ფრანგ მუსიკოს-თეორეტიკოსს, რომელმაც რომში მოგზაურობისას, მილანის მონახულების შემდგომ, გამოსცა ტრაქტატი „*Scientia artis musicae*” 1274 წ. ეს საკმაოდ ინფორმაციული და, ჩემი აზრით, ძალიან საინტერესო ნაშრომია. ერთ-ერთ თავში სალომონისი წერს ლომბარდიულ საერო და საეკლესიო სიმღერებზე (Salomonis, 1784:60): „და, როგორც ცნობილია, საერო სიმღერაზე, მის ბუნებაზე, სხვა მუსიკის გარდა, გავლენა იქონია, აგრეთვე, ხის ჩასაბერი საკრავების მუსიკამ და არა ლომბარდიელების სიმღერამ, რომლებიც მგლებივით ყმუიან (...*qui ululant ad modum luporum*)“. როდესაც ერისკაცს ესმის სხვა ერისკაცის სიმღერა, ჰექსაქორდის ძირითადი ტონი, წესისამებრ, უნდა ახტეს ტერციით და არა სეკუნდით (ზევით); ან პირიქით (ზედა ტერციის შესრულების დროს), ზედა ტერციიდან ტონიკისკენ; თუმცა, არც ერთ ეტაპზე არ ერწყმის სეკუნდას“.

სალომონისი ამტკიცებს, რომ ყველა მუსიკალური წესი უნდა ემორჩილებოდეს კონსონანსურ „ბუნებრივ წესრიგს“, ვინაიდან ამ წესის დარღვევა ქმნის მახინჯ, უშნო ჟღერადობას.

სხვა დეტალებია აღმოჩენილი ბრუნო სტაბლეინის მიერ (Stäblein, 1963:173 f). ერთ-ერთ სქოლიოში ის მიუთითებს მე-13 საუკუნის სხვა წყაროზე, ესაა ანონიმ IV-ის წერილები, რომლის შეხედულებას უფრო დეტალურად განიხილავს ფრიდრიხ რეკოუ (Reckow, 1967:1/79; 2/71). აქ ისევ არის ნახსენები ლომბარდიელების დისონანსური პოლიფონია, რომელიც ელიას სალომონისის მიერ აღნიშნულს ძალიან ჰგავს.

სტაბლეინი (Stäblein, 1963:173) ასკვნის, რომ ანონიმ IV-ს ორიგინალური სეკუნდური ჰარმონიის ღირებულება არ შეეძლო აღეჭვა. იგი ამბობს, რომ უგუნურება იქნებოდა, ეს ინტერვალი განხილულიყო ლომბარდიულ კონტექსტში რაიმე ღირებულების მქონედ.

ამ თვალსაზრისით, მეტად ამაღელვებელი იყო, როცა აღმოჩნდა, რომ 200-ზე მეტი წლის შემდეგ ფრანკინო გაფორის ერთ-ერთი თავისი ნაშრომის

მოთელი თავი მიუძღვნია მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციისადმი (მიაგნო ჰუგო რიმანმა² 1920:348), რომელიც ძალიან ჰგავს იმას, რასაც მე ინტერფერენციულ დიაფონიას ვუწოდებ. ჩვენ ვიპოვეთ გაფორმის ნაშრომის *Practica Musicae...etc.* (1496) მე-14 თავი სახელწოდებით *De falso contrapunto* და ვისარგებლეთ ამ ნაშრომის მეორე გამოცემის (1497 წ.) ბრწყინვალე ინგლისური თარგმანით (Gaffori/Miller, 1968). აქ კითხულობთ [თარგმანი კლემენტ ა. მილერისა (Gaffori, 1968)]:

თავი 14. ცრუ კონტრაპუნქტი

კონტრაპუნქტს ვუწოდებთ ცრუს, როდესაც ორი მომღერალი, თითო თითოეულ ხმაში, ასრულებს დისონანტური ინტერვალების სერიას, მაგალითად, დიდი და პატარა სეკუნდა, წმინდა და გადიდებული კვარტა, დიდი და პატარა სეპტიმა, დიდი და პატარა ნონა, ვერცერთი მათგანი ვერ ქმნის სასიამოვნო ჟღერადობას. ჩვენი ამბროსიელები იყენებენ ამ კონტრაპუნქტს მოწამეთა ღამისთევის ლოცვის დროს მიცვალებულთა მესისთევის³. ისინი ამტკიცებენ, რომ ეს კონტრაპუნქტი წმ. ამბროსის მიერაა შექმნილი. მუსიკა ნამდვილად სამგლოვიაროა, სადაც ეკლესია ცხარე ცრემლებით დასტირის წმ. მოწამეებს და კითხულობს მიცვალებულთა ლოცვას. მაგრამ ეს ტრადიცია ამბროსიდან არ მომდინარეობს, რადგან იგი არ მოიპოვება ამ ტკბილხმოვანი ავტორის შრომებში.

იგი (როგორც გვიღო ამბობს), საგალობლების წერისას განსაკუთრებულ ტკბილხმოვანებას ქმნიდა. განა არ არის ცნობილი, რომ სეკუნდის, კვარტისა და სექსტის ტონების მარტივი მოდულაცია გლოვასა და ტრაგიზმს შეეფერება? მაშასადამე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მსგავსი ცრუ კონტრაპუნქტი მათი მუსიკალური უფიცობის პროდუქტია. როგორც გვიღო ამტკიცებს, „ბევრი რამაა ისეთი, რაც წესებით არაა შეზღუდული, ამიტომაც დროთა განმავლობაში მუსიკა გაუარესდა. თანაც ღვარდლი, შური და აპათია ანგრევს ყველა კვლევას⁴“. ცრუ კონტრაპუნქტის მოძრაობა, როგორც მას ამბროსიელები უწოდებენ, ასეთია: ერთი მომღერალი ზედა ხმაში მღერის *cantus planus*-ს, ორი ან სამი მომღერალი ერთად ასრულებს მეორე ხმას სეკუნდაში ან კვარტაში, რისი აღწერაც მრცხვენია, ვინაიდან საერთოდ არაა დაცული მუსიკალური პრინციპები. როდესაც ისინი *cantus planus*-ის მელოდიასთან ერთად უნისონში იწყებენ მსგავსი თანხლების ტიპის ხმის პარტიას, ისინი სეკუნდებსა და კვარტებში სიმღერას აგრძელებენ საფინალო ნაგებობამდე ან კადანსამდე, სადაც ერთმანეთს უნისონში უერთდებიან. ხშირად ისინი იწყებენ სეკუნდაში ან კვარტაში, მაგრამ ყოველთვის ასრულებენ უნისონში. ეს მეთოდი გაშფოთებულია სურათზე (მაგ.1).

ბრუნო სტაბლეინმა გამოიყენა (1963:169ff) გაფორმის ზემოაღნიშნული ნაშრომის თავი და დაიწყო საინტერესო და ინფორმატიული გამოკვლევა, თუმცა, სეკუნდური პოლიფონიის ორი მოკლე ნიმუშის საფუძველზე ის ნაჩქარევ დასკვნამდე მივიდა. მისი მტკიცებით, ესაა ევროპული პოლიფონიის ყველაზე ადრეული ნიმუშები, რადგანაც ამ ორი მაგალითის საფუძველი –

cantus planus ამბროსისეული წარმოშობისაა, ხოლო ამბროსისეული საგალობლები კი უძველესია. გარდა ამისა, თავისი ჰიპოთეზის განსამტკიცებლად, ის იშველიებს ეთნომუსიკოლოგიურ მონაცემებს სეკუნდური პოლიფონიის შესახებ, რაც, ნაჩქარევი და დაუმტკიცებელი ვარაუდების გამო, მიჩნეულია, როგორც არქაული და უძველესი. გაფორმის მიერ წარმოდგენილი მისი თანამედროვე საშემსრულებლო პრაქტიკის ორი ნაწარმოები არ არის საკმარისი მსგავსი შორს მიმავალი განცხადებების გასაკეთებლად (აქვე აღვნიშნავთ, რომ ფელერერს – 1972:199 – მოჰყავს კონტექსტიდან ამოვარდილი ციტატა, რის შედეგადაც მის ბიბლიოგრაფიაში ჩნდება არასწორი სქოლიო). დასკვნაში გაფორმებული გარკვევით წერს: *“...cujus processus hac notatur descriptione...”*. აქ იგი გვთავაზობს მხოლოდ იმის მაგალითს, თუ როგორ სრულებოდა ეს სამგლოვიარო სიმღერები მილანსა და მის მეზობელ რეგიონში. თუ თქვენ განიხილავთ პასაჟებს მე-13 საუკუნის ზემოანიშნული ორი წყაროდან, გაფორმის მიერ 200 წლის შემდეგ დაწერილ ნაშრომთან ერთად, ნათელი გახდება, რომ ეს არის ლომბარდიულ ხალხთან ღრმა ფესვებით დაკავშირებული მუსიკალური ტრადიცია. აღნიშნული მრავალხმიანი სასიმღერო პრაქტიკა ზემო იტალიაში, როგორც ჩანს, ინტერფერენციული დიაფონიის ნაირსახობას წარმოადგენდა, რომელიც ჩემს გამოკვლევაში აღწერილის მსგავსი ფორმა უნდა ყოფილიყო. როგორც ვნახეთ, იგი საუკუნეების განმავლობაში შეურაცხყოფდა მილანისა და მისი მეზობელი რეგიონის მუსიკის მკვლევარებს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ მრავალხმიანობის ხსენებული ფორმა ფართოდ იყო გავრცელებული და მას ღრმად ჰქონდა გადგმული ფესვები. აღნიშნული მოსაზრებები და ის ფაქტი, რომ იგი დაშვებული იყო ეკლესიის მიერ, ბადებს შემდეგ ვარაუდებს:

1. ჩვენ წინაშეა ლომბარდიული ხალხური ტრადიციის მსგავსი მოვლენა;
2. ადგილობრივი ხელისუფლების დიდი თანამდებობის პირები, შესაძლოა, შეჩვეული იყვნენ ამ ტრადიციას; ამიტომაც ემოციურად და ეროვნულად სწორედ მას უკავშირებდნენ ამბროსისეულ ლიტურგიას;
3. ყველაზე მეტად არარეალურია სტონინის არგუმენტები: ლომბარდიელების მოჯამაგირე ბუღგარელი მოვაჭრეები მათთან ერთად ქმნიდნენ ერთ-ერთ სპეციფიკურ მუსიკალურ კულტურას, რომელიც რთულად დაინერგა რეგიონალურად განსხვავებული ბუღგარული სოფლის ტრადიციებში. შემდგომ იგი გადანერგეს უცხო სოციალურ კულტურაში და ამ ტიპის სწრაფად გავრცელებული და განვითარებადი მუსიკალური პრაქტიკა შექმნეს. ისტორიული დოკუმენტების თანახმად, „ლომბარდიულ ვოკალურ ტრადიციას“ 200-ზე მეტი წლის განმავლობაში მტკიცედ უჭერდნენ მხარს და იცავდნენ მუსიკის მკვლევრების ნებისმიერი დარტყმისა და შემოტევისგან. მსგავსი სიმართლეს მოკლებული არგუმენტი გამოიყენეს ნურისტანის (ავღანეთი) მრავალხმიანობის ტრადიციის ასახსნელად, სადაც ალექსანდრე დიდის არმიის მაკედონელი ჯარისკაცები მოიაზრებოდნენ, როგორც კულტურის მატარებლები;

4. გაფორმ, როგორც ჩანს, მოგვაწოდა ძველი სასიმღერო პრაქტიკის

შესახებ დოკუმენტირებული მონაცემები, რაც ზეპირად გადაიცემოდა საუკუნეების განმავლობაში. ამასთან, თუ მისი ტრანსკრიფციები ეწინააღმდეგებოდა ეთნომუსიკოლოგიურ ანალიზს, რომელიც ეყრდნობოდა XX საუკუნის ე.წ. ზუსტ ობიექტურ სამეცნიერო მეთოდოლოგიას (როგორც სტაბლენინი აღნიშნავს), ერთი მით უფრო, ძალიან საეჭვოა, თუ თქვენ შეადარებთ მას ამგვარი სიმღერების თანამედროვე ტრანსკრიფციებს. მაგრამ, ძალიან მნიშვნელოვანი მინიშნება თითქმის არ იყო გათვალისწინებული – ან ვასილ სტოინის (1925:14) მიერ, რომელსაც გაფორიდან მოჰყავს იგივე ციტატა, ან სტაბლენინის მიერ, რომელსაც, შესაძლოა, არასაკმარისად ესმოდა იმ მასალის ეთნომუსიკოლოგიური მნიშვნელობა, რომელსაც იმოწმებდა. ხმების ორგანიზაციის გაფორისებული აღწერიდან ნათელი ხდება, რომ გასაოცარი მსგავსებაა ბალკანეთისა და რიგი სხვა ქვეყნების პოლიფონიური ფორმების ორგანიზაციას შორის. ისინი, როგორც ჩანს, აუცილებელია ფსიქო-აკუსტიკური პარამეტრებისთვის, რომლებიც წამყვანია ვოკალური პოლიფონიის ამ ნაირსახეობაში და ასევე ბევრ განსხვავებულ პოლიფონიურ გარემოში. ესენია სოლო ზედა ან წამყვანი ხმა და გუნდურად შესრულებული ქვედა (მეორე) ხმა. ხმების ორგანიზაციის ეს გზა ფართოდაა გავრცელებული პოლიფონიურ ფორმებში, რომლებსაც ჩვენ შევისწავლით.

მნიშვნელოვანია გაფორის მტკიცებულებების კიდევ ერთხელ შეჯამება:

1. ამ ტიპის სიმღერას გაფორი უწოდებს „ცრუ კონტრაპუნქტს“;
2. მიუხედავად იმისა, რომ ამბროსიანელები ამგვარად მღერიან, გაფორი ეჭვობს, რომ წმ. ამბროსი არის ამ მრავალხმიანობის ნამდვილი ავტორი;
3. ამ „უცნაური“ პოლიფონიის მიზეზი, მისი აზრით, არის ე.წ. ამბროსიელების უეცრობა და არასაკმარისი მუსიკალურობა;
4. შესრულების დროს ზედა ან წამყვან პარტიას ასრულებს სოლისტი, დაბალ ბურდონულ პარტიას კი – გუნდი;
5. დაბალი ხმა, განსაკუთრებით გაფორის მიერ მოყვანილ მეორე მაგალითში, საოცრად ჰგავს *Buei krivo*-ს ან ბისტრიცას ინტერფერენციული დიაფონიის მეორე ხმას (მაგ. 2).

ამ წიგნში სტოინის მოჰყავს ბულგარული მაგალითები, სადაც საოცარი მსგავსებაა მათ სტრუქტურასა და გაფორის მიერ წარმოდგენილ მაგალითებს შორის (1925:23f) (მაგ. 3).

რამდენადაც ვიცი, ბოჰემიელი მხატვარი, მუსიკოსი, მწერალი და ეთნოგრაფი ლიუდვიგ კუბა იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც 1900-იან წლებში გამოიჩინა დიდი ინტერესი და ცოდნა სამხრეთ სლავების ინტერფერენტული დიაფონიის მიმართ. ამ ფენომენს იგი მიუდგა იმ დროისთვის უპრეცედენტოდ მიუკერძოებლად. კუბამ ასევე ყურადღება მიაქცია კულტურული დონის ზრდას, რომელიც ყოველთვის შეინიშნება, როდესაც მოწინავე კულტურა შეეჯახება და ერწყმის ტრადიციულს: „...გვიანდელი დასავლეთეფროპული კულტურა ამ ქვეყნებში ძნელად მკვიდრდებოდა. დასავლეთეფროპული კულტურის დახვეწილობის, გამოცდილებისა და უპირატესობის მიუხედავად, არ შეიძლება უარყოთ არსებული დეფიციტი, რაც ყველგან საგრძნობია“.

ის, რაც კუბამ ვენაში, 1909 წ. ჰაიდნის გარდაცვალების ასი წლისთავთან დაკავშირებით გამართული მუსიკის საერთაშორისო საზოგადოების მესამე კონგრესზე გაკეთებულ მოხსენებაში თქვა, იმ დროისთვის რევოლუციური იყო. საყურადღებოა ის ზეპირსიტყვიერი წვლილი, რომელიც გაკეთდა კუბასა და პროფესორ შმიდტის საუბრისას ვენაში (შესაძლოა, მამა ვილჰელმ შმიდტის). მან საზოგადოებას მიმართა თხოვნით, რომელიც დღესაც ყოველთვის არ სრულდება. კერძოდ:

„ფოლკლორისტები უნდა გათავისუფლდნენ „წესებისგან“, რომლებიც, როგორც წესი, აბსტრაგირებულია მუსიკის ისტორიისგან. მათ, მიკროკოების გარეშე, უბრალოდ უნდა დააფიქსირონ ურთიერთკავშირები, რომლებიც მათ აღმოაჩინეს. ისინი მიხვდებიან, რომ ეს კავშირები ბევრად უფრო მრავალფეროვანი და ხშირად საკმაოდ განსხვავებულნი არიან იმისგან, რასაც ჩვენ ვადგენთ „წესების“ თანახმად“.

თუ კაუფმანი (Kaufmann, 1968:170) ფიქრობს, რომ ხალხური პოლიფონია მეტი ინტენსივობით ვრცელდებოდა მხოლოდ უკანასკნელი 50 წლის განმავლობაში, მაშინ მან, შესაძლოა, არ იცოდეს ის ფაქტი, რომ ავსტრია-უნგრეთის სამეფოში, ახალი საუკუნის დადგომამდე, მეცნიერებმა იმ დროის სტანდარტების შესაბამისად დაიწყეს სლავ ხალხთა ფოლკლორული მრავალხმიანობის სისტემატური შესწავლა. ამის დამადასტურებელი ფაქტები გვხვდება ბევრი სხვა მკვლევრის, მაგალითად, ფრანჯო იუკიჩის, ლიუვიკ კუბას, მილან რიტერ ვონ რეზეტარის და ფრანჯო ზავერ კუპჩის შრომებშიც.

ანონიმ IV-ისა და ელიას სალომონისის განცხადებების მნიშვნელობის შეფასებისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ შემდეგი მოსაზრებები. თუ პარალელს გავავლებთ თანამედროვე მუსიკალურ პრაქტიკასთან, ვნახავთ, რომ, მაგალითად, ბლუზის კომპოზიცია არ შეიძლება იმდერო იგივენაირად, როგორც არია ბახის „მათეს პასიონიდან“ ან შონბერგის *Gurrelieder*, ან იოდლი. თითოეული ზემოჩამოთვლილი ნიმუში საჭიროებს შესრულების საკუთარ, სპეციფიკურ სტილს, რომელიც დამოკიდებულია შესრულების ფორმასა და კონკრეტული დროის სტილზე, მუსიკალურ-ფსიქოლოგიურ და ფსიქოაკუსტიკურ ფაქტორებზე.

მაგრამ, როგორც დღეს ვიცით, ინტერფერენციული დიაფონიის შესრულება განპირობებულია უფრო მეტად აუდიო-ფსიქოლოგიური, ფსიქოაკუსტიკური და სოციო-კულტურული ფაქტორებით, ვიდრე რთული და ინტელექტუალური მუსიკის თეორიებით, ე.ი. ინტერვალების მათემატიკურად დასაბუთებული თეორიებით, რომლებმაც დიდი ტრადიციები ჩამოაყალიბეს დასავლეთის მრავალხმიანობაში. დღესაც კი, ევროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე აღზრდილი ნებისმიერი პიროვნება, ვინც გაეცნობა ინტერფერენტული პოლიფონიის თანამედროვე ფორმების ჩანაწერებს ან ცოცხალ შესრულებას, დარჩება განცვიფრებული ისევე, როგორც ელიას სალომონისი – მეცნიერი, რომელმაც 1274 წ. ლომბარდიელები მგლებივით ყმუილში დაადანაშაულა. კონსერვატიული კლასიკური მუსიკის მოყვარულები დღეს იგივეს ამბობენ პოპ-მოდერნებსა და როკ-ჯგუფებზე.

ამ ფაქტორების გათვალისწინებით, ელიას სალომონისის, ანონიმ IV-ისა და ფრანჩინო გაფორის მოყვანილი ფაქტებიდან ჩანს, რომ ინტერფერენტული დიაფონია უნდა არსებულიყო ლომბარდიაში გვიანი შუა საუკუნეებიდან რენესანსის ჩათვლით. დასასრულ, დავამატებთ, რომ ელიას სალომონისის მიერ ლომბარდიელების სიმღერის მგლების ყმუილთან შედარება არ არის ერთეული შემთხვევა, როგორც ეს ვიღაცას შეიძლება ეგონოს. 1900-იან წლებში კუბას ავანგარდული მიდგომის მიუხედავად, როგორც ვნახეთ, გასულ, XX საუკუნეშიც, თანამედროვე მუსიკისმცოდნეები და ფოლკლორისტები ინტერფერენტული დიაფონიის აღწერისას მას ცხოველების ხმებს ადარებენ. მაგალითად, ნიკოლაი კაუფმანი (1964: 111) წერს: „ბევრ სიმღერაში ვიბრატო ჟღერს, როგორც „ცხენის ჭიხვინი“, ხოლო რაინა კასაროვა (1962: 66) ამბობს: „სიმღერებისთვის დამახასიათებელ ორნამენტს ეწოდება *atzane* – ესაა სტაკატო, რომელიც გვაგონებს კრუხის კრიახს, თავის წიწილებს რომ ეძახის...“. ცხადია, ზოგიერთი მუსიკისმცოდნე შუა საუკუნეების შემდეგაც არ შეცვლილა (ჩვენი მსმენელი საზოგადოების გამოკლებით). როდესაც მათ სურთ, შეურაცხყოფა მიაყენონ სიმღერის სტილს, მყისვე ფერმაში გარბიან და მას ღორის, ცხენის, ქათმის ანდა დიდი, ცუდი მგლის ხმებს ადარებენ.

შენიშვნები

¹ გაფორი ამ პრაქტიკას არ ამართლებს თავის ნაშრომში *Theoretica* I,1. მას ვერ ვხვდებით გაფორიუსის ნაშრომში *Theoricum* 1480 წ. (მთარგმ. კლემენტ ა. მიღერის კომენტარი).

² *Multa autem usurpantur, nec tenentur regula, Quia tempore a multo iam dsuevit musica, Dum invidia et torpor cuncta tollunt studia, Regulae Musicae Rhythmicaedan, MigneSi, op. cit., t. 141, col. 409.* (მთარგმ. კლემენტ ა. მიღერის კომენტარი).

მაგალითი 1. ცრუ კონტრაპუნქტის ნოტირების ნიმუში (Gafori/Miller 1968)

Example 1. Sample of the description of *False Counterpoint* (Gafori/Miller 1968)

The image displays three systems of musical notation for a Tenor and Succentus voice pair. The first system shows the Tenor part with the lyrics "De pro - fun - - - dis cla - ma - vi" and the Succentus part with the lyrics "De pro - fun - - - dis cla - ma - vi". The second system shows the Tenor part with the lyrics "ad te Do - mi - ne" and the Succentus part with the lyrics "ad te Do - mi - ne". The third system shows the Tenor part with the lyrics "Do - mi - ne mi - se - re - re" and the Succentus part with the lyrics "Do - mi - ne mi - se - re - re". The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

მაგალითი 2. *Buèi krivo* ან ბისტრიცას ინტერფერენციული დიაფონიის ნიმუში

Example 2. *Buèi krivo* or second part of the Bistritsa Interferential Diaphony

The image displays a complex musical notation for a multi-voice setting. It features multiple staves with lyrics in Georgian and English. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Below the main notation, there is a diagram showing a sequence of notes and rests, labeled with letters and numbers, representing a specific musical pattern or interval.

მაგალითი 3. ბულგარული ნიმუში, რომელიც გაფორის მაგალითების მსგავსია (სტოინი, 1925:23f)

Example 3. Bulgarian example which is similar to the examples presented by Gafori (Stoïn, 1925:23f)

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of $J = 80$ and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a treble clef. The lyrics are in Cyrillic and are aligned with the notes. The second staff continues the melody with a repeat sign at the end. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes the phrase with a double bar line. The lyrics are: Е, Цо - на бѣ - ли бѣ - ло платно, Цо - не ле, зе - ленъ гла - ста - рю, де ги - ди ге - врекъ, МО - ми - че . . .

მრავალხმიანი ლირიკული აკვნის სიმღერა საქართველოში

ნაშრომის მიზანია ქართული მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერის“ მხატვრული თავისებურებების შესწავლა და მისი აღმოცენების საფუძვლების დადგენა. კვლევისათვის მოხმობილია სანოტო ჩანაწერები, საექსპედიციო-საარქივო და გამოცემული ფონომასალა.

მრავალხმიან აკვნის სიმღერაზე მსჯელობის დაწყებამდე, საჭიროდ მიმაჩნია მკითხველის ყურადღების შეჩერება ბავშვის დასაძინებლად განკუთვნილ ერთხმიან ნიმუშზე. ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ეს უმნიშვნელოვანესი ნაწილი საქართველოში „ნანას“ სახელით არის ცნობილი და როგორც სხვაგან, აქაც ქალის მიერ სრულდება. საინტერესოა, რომ ასეთივე დანიშნულების ნიმუშები მსგავსი სახელწოდებით გვხვდება კავკასიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის ზოგიერთ ხალხთანაც. ადიღეში „ნანოუორედ“ – დედის სიმღერაა, სომხეთში აკვნის სიმღერა „ნანიკის“ სახელით არის ცნობილი, აზერბაიჯანში მას „ნენნი-ბალას“, ან „ნენნი-ნინას“ ეძახიან. იტალიაში და ესპანეთის ბასკეთშიც „ნანა“ ჰქვია (მამალაძე, 1968: 81-82). მეცნიერები ამ მსგავსებას შორეულ წარსულში არსებული საერთო კულტურული კერებით ხსნიან.

მოკლე ფრაზები, ოსტინატურობა, რწევადი რიტმი, ჩაუკეტავი, „ღია“ ფორმა (გაგრძელება მანამ, სანამ ბავშვი არ დაიძინებს), შეუზღუდავი გამომგონებლობა და სიმარტივე ხსენებულ ნიმუშს ავთენტური ფოლკლორის ჟანრულ სისტემაში განსაკუთრებულ ადგილს უმკვიდრებს. ამ ინტონაციურ კომპლექსს შეგნებულად არ ეუწოდებ სიმღერას. თვით ხალხის მიერაც იგი, როგორც დასრულებული სასიმღერო ფორმა, არ აღიქმება. ექსპედიციებში არა ერთხელ გვსმენია, რომ „ნანა სიმღერა არაა. მას ღიღინით – ჩუმად, თავისთვის იტყვიან“ (კალანდაძე, შველიძე, ზუმბაძე, 1986). რატკველი ელენე ლობჯანიძის თქმით „ნანა სრულდება ბავშვის დასაძინებლად ღუღუნით“ (ზანდუკელი, 1977: 39).

ქართული დასაძინებელი „ნანას“ ჰანგი ძირითადად ორი ტიპისაა. პირველს ახასიათებს პატარა დიაპაზონი, სეკუნდურ შეუღლებაში მყოფი ტონებით ერთ სიმაღლეზე ტრიალი, ერთი ტონალური დონის შენარჩუნება, ერთი ბგერიდან მეორეზე ხმის დაცურებით გადასვლა, საქცევის დასრულება მოწოდება-შეძახილით – აღმაფალი გლისანდოთი ხმის გადატანა ზედა რეგისტრში (მაგ. 1, 2). „ნანას“ ეს ტიპი შედარებით ძველი და მაგიური შელოცვების ინტონაციური ფორმულების მსგავსია. მეორე ტიპს ეკუთვნის მელოდი-

ურად, რიტმულად და სტრუქტურულად განვითარებული მაგალითები, რომელიც უფრო მეტად ბარის რეგიონებისათვისაა დამახასიათებელი (მაგ. 3).

ქართველ ქალთა რეპერტუარში შედის, აგრეთვე, ერთხმიანი ან მრავალხმიანი რიტუალური „იანანა“, რომლის დანიშნულება ბავშვის ინფექციური დაავადებებისაგან განკურნებაა. იგი ავადმყოფი ბავშვის საწოლის ან ოთახის ირგვლივ შემოვლით სრულდებოდა ოჯახის წევრების, ან საგანგებოდ მოწვეული შემსრულებლების მიერ და ხშირად სიმებიანი საკრავის (ფანდურის, ჩონგურის ან ჭუნირის) თანხლებით იმდერებოდა (ზუმბაძე, 2005:115-128).

„ნანა“ და „იანანა“ ერთ მელოდია-ფორმულას ემყარება. დასაძინებელი ნიმუში ისეთივე არქაული და ძველია, როგორც „იანანა“. განვითარებული აგრარული კულტურის მქონე საზოგადოების ტრადიციულ ფოლკლორში მელოდია-ფორმულებით აზროვნება ტიპური მოვლენაა (Çağrıncı, 1972:185) და ამ ინტონაციური ფორმულით გაჯერებულია ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სხვადასხვა ჟანრი (ასლანიშვილი, 1954:90-169).

მინორული ან მაჟორული მიხრილობის კილოს ტერციით დაწყებული მელოდია მიემართება კვინტისკენ და შემდეგ ეშვება პრიმამდე. ახასიათებს სამწილადი ზომა, რბილი სინკოპა, კვინტის დიაპაზონი, მდორე, უნახტომო სვლები. მდურადია და აქვს მკვეთრად ჩამოყალიბებული, ჩაკეტილი ფორმა (მაგ. 4).

„ნანას“ და „იანანას“ ფუნქციური სხვაობა ძირითადად ვერბალურ ტექსტებში ვლინდება. ძილისპირულის უმარტივესი ნიმუშები ზოგჯერ საერთოდ უსიტყვოდ – „ა“ ხმოვანზე სრულდება. ხან კი, თავიდან ბოლომდე ერთი სიტყვა „ნანა“ გამდერებული. ვრცელ პოეტურ ტექსტებში აქცენტი ძილისაკენ მოწოდებაზე, შეილის მოფერებაზე, ბავშვურ სამყაროზე, მის ბედნიერ მომავალზე, ისტორიულ, სოციალურ თუ პატრიოტულ მოტივებზეა გადატანილი. რაც შეეხება სამკურნალო „იანანას“, მასში ყურადღება ავადმყოფობის მომტან „ბატონებზე“, მათი კეთილგანწყობის მოპოვებაზეა გამახვილებული. აქვე მოიხსენიება მითოლოგიური სიმბოლოები – ოქროს აკვანი, ყვავილები, ალვის ხე (სიცოცხლის ხე), იავუნდის მარანი და სხვ.

ვფიქრობ, სიტუაციათა მსგავსება (საწოლში მწოლი პატარა), ირიბი შინაარსობრივი კავშირი (მშვიდი ძილი ბავშვის ჯანმრთელობის აუცილებელი პირობაა) ხელს უწყობს დასაძინებელი „ნანას“ და სამკურნალო „იანანას“ მუსიკალურ-სახეობრივ იდენტურობას, ინტონაციურ და ვერბალურ ფორმულათა მსგავსებას, მეტრულ-რიტმული სურათის სიახლოვეს, მშვიდ, ზომიერ ტემპს, რბილ საშემსრულებლო მანერას, რაც ზოგჯერ ხალხში სახელწოდებების აღრევასა და ორი, ფუნქციურად განსხვავებული ნიმუშის გაიგივებას განაპირობებს.

როგორც აღვნიშნე, ყოფაში შემორჩენილი ერთხმიანი ძილისპირული ნიმუშების გვერდით საქართველოში გვხვდება მრავალხმიანი „აკუნის ნანა“. იგი არ წარმოადგენს ტრადიციული საწესო ფოლკლორის ჟანრს, არ არის მისადაგებული ბავშვის დაძინებასთან, არამედ ლირიკული სიმღერების ჯგუფ-

ში ერთიანდება და შეიძლება შესრულდეს როგორც ქალების, ისე მამაკაცების მიერ ან შერეული ანსამბლის სახით.

ძნელი სათქმელია, როდიდან დამკვიდრდა მრავალხმიანი ნანა საოჯახო მუზიკირებაში. ყოველდღიურად, ზოგჯერ დღეში რამდენჯერმე შესასრულებელი ერთხმიანი ნიმუშისაგან განსხვავებით, ყოფის ერთეულ, გამონაკლის შემთხვევებში, შესაძლებელი იყო მისი ორ ან სამ ხმაში შესრულებაც. ძეგლის რიტუალზე, აკვანში ახალშობილის პირველი ჩაწვევისას, ავადმყოფი ბავშვის საწოლთან, ან კოლექტიური შრომისათვის შეკრებილ ახლობლებს დასაძინებელი „ნანინას“ მრავალ ხმაში შესრულება არ გაუჭირდებოდათ. ამრიგად, საოჯახო მუზიკირება შეიძლება მივიჩნიოთ „ნანას“ მრავალხმიანი მოდელის წარმოქმნის ერთ-ერთ გზად.

მეორე გზას კი XIX საუკუნის ბოლოდან დაწყებულ საგუნდო-საკონცერტო პრაქტიკასთან მივყავართ. ქალთა ტრადიციული ფოლკლორის ეს პატარა ნაწილი, რომლის წარმოშობას მკვლევრები შორეულ წარსულს უკავშირებენ, მამაკაცებმა არ დაკარგეს, ინტონაციურ ფონდში შემოინახეს და მრავალხმიანი ლირიკული კომპოზიციებისთვისაც გამოიყენეს. ამ პროცესს, უდავოდ, შეუწყო ხელი ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ, რომელმაც ქართველი დედის მიერ აკვნიდანვე სამშობლოსათვის თავგანწირული გმირის აღზრდის იდეა წინა პლანზე წამოწია. იმ პერიოდის ფოლკლორულ ანსამბლებში, ძირითადად, მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. (ლადო აღნიაშვილის „ქართული ხოროს“ ქალთა ჯგუფმა მხოლოდ ერთ კონცერტში მიიღო მონაწილეობა და მერე დაიშალა). „ნანა“ (კახური) და „ნანინა“ (მეგრული) სხვა სიმღერებთან ერთად შეტანილია „ქართული ხოროს“ 1894 და 1895 წწ. საკონცერტო პროგრამებში (ლეკიშვილი, 1961:50, 57-58). აღსანიშნავია, რომ აკვნის ნანა, როგორც ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის ცენტრალური ნაწილი, ერთ-ერთი პირველი ჟანრია, რომელიც მამაკაცებმა საკონცერტო ესტრადაზე გამოიტანეს.

მრავალხმიანი აკვნის სიმღერის პირველი სანოტო ჩანაწერები XIX ს-ის ბოლოდან გვხვდება. ჟურნალ „ნობათის“ 1884 წ. № 1-ში გამოქვეყნებულია რომანოზ ძამსაშვილისაგან ნოტებზე გადაღებული სამხმიანი „ნანა“ ილ. ჭავჭავაძის ტექსტზე (ძამსაშვილი, 1884:16). ზაქარია ჩხიკვაძის მიერ სასწავლო მიზნით შედგენილ კრებულშიც შეტანილია ორი სამხმიანი მაგალითი. მათ ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის პოეტური ქმნილებები უდევთ საფუძვლად (ჩხიკვაძე, 1896:№ 3, 15).

ზოგჯერ მრავალხმიანი „ნანინას“ მამაკაცების მიერ შესრულების მიზეზი იყო ის სოციო-კულტურული გარემო, რომელშიც ქალს უხდებოდა ცხოვრება. გასული საუკუნის 30-იან წლებში კომპოზიტორ შალვა მშველიძეს აჭარული „ნანის“ ორხმიანი ნიმუში (მაგ. 5) ხულოს რაიონის სოფ. გურძაულში მამაკაცებისაგან იმიტომ ჩაუწერია, რომ ადგილობრივი წესების თანახმად, ქალების ნახვის უფლება არა ჰქონდა (მშველიძე, 1932). დასავლეთ საქართველოს ეს რეგიონი საუკუნეების განმავლობაში თურქეთის გავლენის ქვეშ

იმყოფებოდა და სარწმუნოება უკრძალავდა ქალებს უცხო მამაკაცებთან შეხვედრას, მით უფრო – მღერას.

საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში მრავალხმიანი „აკნის სიმღერა“ თითოეული კუთხისათვის დამახასიათებელ მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპს ემყარება.

1919-1921 წლებში გიორგი სვანიძეს ბურღონული დიაფონიის ორი ნიმუში ქართლელი ქალებისაგან ჩაუწერია. ამ სიმღერებში მუხლები ერთმანეთისაგან გამიჯნულია კვინტურ ნახტომზე აგებული შეძახილებით (მაგ. 6).

ყურადღებას იქცევს კახეთში, ყვარლის რაიონში მ. ჟორდანიას მიერ 1961 წ. ჩაწერილი ორხმიანი ნიმუში (მაგ. 7), რომელიც ამავე რეგიონში მოპოვებული „ღვთის კარზე სათქმელი იავნანების“ მსგავსია.

სვანეთში, სოფ. ფარში ერთი ოჯახის წევრების მიერ შესრულებულ ორხმიან „ნანაში“ (ჩამწ. შ. მშველიძე) ადვილად შესამჩნევია ამ კუთხის მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი სფერები (მაგ. 8). კახეთში გადმოსახლებული სვანები, ანსამბლ „ზედაშეს“ წევრები, სამხმიან ნანებს ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით ასრულებენ (აუდიო მაგ. 1). ბოლო დროს ანსამბლ „ფესვების“ რეპერტუარში „სვანური ნანაილას“ გაოთხხმიანებულმა ვერსიამაც გაიჟღერა (მაგ. 9).

კომპოზიტორ დავით თორაძის მიერ რაჭაში მოპოვებული ორხმიანი „ნანა“ აშკარად სამხმიანი წყობის ზედა ორი ხმის ჩანაწერს წარმოადგენს და ბანის მიერ სათქმელი სავარაუდო ბგერები (I-VII-I) ჩემს მიერ ფრჩხილებშია მოცემული. ამასთან, მაღალი ხმა ბანზე ოქტავის დაშენებითაა მიღებული (მაგ. 10).

„ნანას“ სამხმიანი ნიმუშები ყველაზე დიდი რაოდენობით მოგვეპოვება სამეგრელოში, რეგიონში, რომლის მუსიკალურ ინდექსს ლირიზმი წარმოადგენს. მეგრული ნიმუშების დამახასიათებელი თავისებურება მათი მელოდიის დაღმავალი ტიპია, რომელიც ახლოს დგას დატირებების ინტონაციურ სამყაროსთან. მეგრული მრავალხმიანი ნიმუშების სანოტო ჩანაწერებში განსაკუთრებით ჭარბობს სასცენო ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები – დინამიური და აგოგიური ნიუანსები (პიანისიმო, კრემენდო, ლიმინუენდო, რიტენუტო). ედ. გარაყანიძის აზრით, მეორად შემსრულებლობაში დინამიურ ნიუანსებზე ყურადღების გამახვილება ევროპული საგუნდო მუსიკიდან უნდა მომდინარეობდეს (გარაყანიძე, 2007: 118). გვხვდება, აგრეთვე, მოკემული პირით მღერა, ისეთი რთული საშემსრულებლო ფორმა, როგორიც ტრიოსა და გუნდის მონაცვლეობაა.

საგუნდო-საშემსრულებლო პრაქტიკაში დამკვიდრებული სამხმიანი „ნანა“ XX ს.-ის 30-იანი წლების ფონოჩანაწერებშიც ჩანს. მრავალხმიანი „ნანას“ სახელწოდებაში კუთხური კუთვნილების ხაზგასმა – სასცენო ფოლკლორისათვის მეტად დამახასიათებელი მოვლენა, სწორედ ამ პერიოდიდან უნდა იღებდეს სათავეს. მრავალხმიანი ლირიკული „ნანინას“ საკონცერტო ესტრადაზე, საბჭოურ ოლიმპიადებსა და დათვალიერებებზე, გრამფირფიტებით თუ რადიოეთერთ ხშირმა შესრულებამ ხელი შეუწყო მის პოპულარიზა-

ციას. მაგრამ, მეორე მხრივ, უარყოფითი როლიც შეასრულა და სხვადასხვა ანსამბლის რეპერტუარში, თუ საოჯახო ანსამბლში აკვნის სიმღერის ერთი, პოპულარული ვარიანტი დაამკვიდრა. ეს იდენტურობა სანოტო ჩანაწერებშიც იჩენს თავს. გურიაში კოტე ფოცხვერაშვილის, გრიგოლ ჩხიკვაძის, ანზორ ერქომაიშვილის, ნანა ვალიშვილის და იმერეთში ედიშერ სავიცკის მიერ სხვადასხვა დროს ჩაწერილი სამხმიანი ნიმუშები ძალიან გვანან ერთმანეთს (მაგ. 11-15). ჩემი აზრით, ისინი ხალხურ საფუძველზე შექმნილი, შემდეგ კი კონცერტებითა და მედიის საშუალებით ხალხში გავრცელებული ერთი სიმღერის განსხვავებულ ინტერპრეტირებას წარმოადგენენ. სწორედ ასე დამკვიდრდა ვანო მჭედლიშვილისეული „კახური ნანა“, ნინო ტოგონიძისეული „ქართლური ნანა“. „გურული ნანის“ მეგრელიძისეული ვარიანტის გავრცელებას ხელი შეუწყო სიკო დოლიძის კინოფილმ „დარიკოში“ (1936 წ.) მისმა გამოყენებამ.

განსაკუთრებით საინტერესოა ურთულესი პოლიფონიური აზროვნებით გამორჩეულ რეგიონში – გურიაში დაფიქსირებულ მრავალხმიან „აკვნის სიმღერებზე“ დაკვირვება.

„გურული ნანას“ სახელწოდებით შემორჩენილ ნიმუშს ხალხური საგუნდო ხელოვნების დიდოსტატის – ავქ. მეგრელიძის (1877-1953) ხელი ატყვია. დედისაგან – მელინკი ბოლქვაძისაგან მოსმენილი „ნანა“ მას მემორგურე ქალთა ანსამბლისათვის გადაუშუშაგებია (მოისწრაფიშვილი, 2005: 15, 274).

ა კილოს ტერციული ბგერიდან აღმავალი მოძრაობა და კვინტის დიაპაზონი ცხადყოფს კავშირს საკულტო რიტუალურ საგალობელთან. თუმცა, ტრადიციული შემსრულებლობისათვის უჩვეულო ფაქტი – რამდენიმე ჩონგურის ერთად გამოყენება, სოლისტისა და ღუეტის მონაცვლეობა საჩონგურო თანხლების ფონზე, ბანის პარტიის მოკუმული პირით შესრულება, კუპლეტებს შორის რეჩიტაციული ფრაზების ჩართვა, ზედა ხმების უნისონური სვლებით მიღებული კადანსები, ააშკარავებს აკადემიური საგუნდო კოლექტივის სასცენო გამოსვლისათვის საგანგებოდ შექმნილი ნომრის ხელოვნურობას (მეგრელიძე, 1986: №1).

აღსანიშნავია, რომ მრავალხმიანი ლირიკული „ნანას“ გურულ ვარიანტებში დასაძინებელი „ნანას“ სტრიქონებს აკვანში პირველად ჩაწვენის რიტუალისათვის ნიშანდობლივი სიტყვიერი ტექსტი ერწყმის.

გურიაში მრავალხმიანი ლირიკული აკვნის სიმღერის ერთ-ერთ სახელწოდებად „ილიას ნანა“ ფიქსირდება. მასში ვერბალურ მასალად გამოყენებულია ილ. ჭავჭავაძის ცნობილი ტექსტი. ეს ნიმუშიც ავქს. მეგრელიძის მიერაა დამუშავებული გასული საუკუნის 40-იან წლებში სუფსაში მცხოვრები ირაკლი გუჯაბიძის მიერ დამღერებული დასაძინებელი „ნანას“ საფუძველზე, მაგრამ გაცილებით ახლოს დგას ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებასთან, ვიდრე ამავე ლოტბარის მიერ დამუშავებული, ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული „გურული ნანა“. სამხმიან გუნდში მოცემული ტრადიციული აკორდიკით, ჩონგურის დახვეწილი, ტექნიკურად რთული, რაფინირებული თანხლებით იგი პატრიოტული ლირიკის ბრწყინვალე ნიმუშად გვევ-

ლინება (მოსწრაფიშვილი, 2005: 18). სიმღერას განსაკუთრებულ ფორმას ანიჭებს ყოველი ორი სტროფის შემდეგ ჩართული მისამღერი (ტაქტი 16-20).

განცალკევებით დგას საქართველოს სახალხო არტისტის, ანსამბლ „იადონის“ ხელმძღვანელის გიორგი სალუქვაძისაგან (1919–1990) 1988 წ. ჩაწერილი „იანანა“ (ჩამწ. ნ. ვალიშვილი). მაგალითი 16 შედარებით ვრცელი 8 ტაქტიანი საჩონგურო შესავლით იწყება. საკრავის შუა ხმაში წარმოდგენილია გურული საძეობო ფერხულის – „მზე შინა და მზე გარეთას“ გადამუშავებული მოტივი. სხვათა შორის, 1902 წ. „მზე შინაოს“ ჰანგი დ. არაყიშვილს დასაძინებელ ნიმუშადაც აქვს ჩაწერილი (Àðñðððñð, 1908: 11). საფერხულო წყობასთან კავშირი განსაზღვრავს სამწილადობას რბილი სინკოპით.

ჩვენ ხელთ არსებული გურული მრავალხმიანი „ნანას“ უმეტესობა და ზოგიერთი მეგრული ნიმუშიც, მაგალითად, „ვეენგარა, ნანა, სქუას“ ცნობილი ვარიანტი ლოტბარ კიწი გეგჭკორს მიეწერება (ჩიჯავაძე, 1959: 1) და „დიდოუ, ნანა“ ჩონგურის თანხლებით არის წარმოდგენილი. შესაძლოა, საკრავიერი თანხლება მრავალხმიან აკვნის სიმღერებში სამკურნალო ნიმუშებიდან იყოს გადმოტანილი.

არტ. ერქომაიშვილის (1887-1967) მიხედვით, გურიაში „ნანები“, ისევე როგორც „საბოლიშოები“ ჩონგურის ძველ – I (f-a-c-f) და II (f-a-c-e) წყობებში სრულდებოდა. გიორგი სალუქვაძისაგან ჩაწერილ ნიმუშში ჩონგური III (f-g-c-g) წყობაშია.

„ნანინას“ შესრულების მანერაზე ზუსტ მინიშნებას საჩონგურო სიმღერების დასადიდინებლად მოხსენიება წარმოადგენს (ერქომაიშვილი, 2005:13). არტემ ერქომაიშვილის ცნობით, გურიაში „ნანინა“, სხვა საჩონგურო სიმღერების მსგავსად, პირველი ხმის, მოძახილისა და ბანის მიერ სრულდებოდა (იქვე). საერთოდ, მამაკაცთა ტრადიციული აფთენტუკური საშემსრულებლო პრაქტიკისათვის დამახასიათებელი დაძაბული, ღია, სავსე ხმით მღერა მრავალხმიან ლირიკულ ნიმუშებში საგანგებოდ განაზღვრული არტიკულაციით (შესაძლოა ქალების მიბაძვით), რბილი, „დამტკბარი“ მანერითაა შეცვლილი, რაც, უდავოდ, „ნანას“ ჟანრული სპეციფიკით (დედის განცდები, ბავშვური სამყარო) და ლირიკული განწყობით არის განპირობებული.

ლირიკული „ნანა“ ორი ვარიანტითაა მოცემული არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებულში. პირველი წარმოადგენს მრავალხმიანი აკვნის სიმღერის ერთ ხმაში შესრულებას ჩონგურის აკომპანემენტით და ემთხვევა აქვს. მეგრელიძის „გურული ნანას“ ზედა ხმას; მეორე კი სრულიად სხვა სიმღერაა, რომელიც ახლოს დგას მამაკაცთა საღალბო-სადიდინო „ნანინასთან“, რასაც განვითარებული მელოდიური ხაზი, შედარებით გართულებული ბანი, დასაძინებელი სიმღერების ტექსტებისათვის უცხო სამღერისი – „ოვდელიაც“ ადასტურებს. როგორც ჩანს, დიდ ხელოვანს განწყობილებით მსგავსი „ნანინასათვის“ დასაძინებელი ტექსტი მიუსადაგებია (ერქომაიშვილი, 2005: 175, 177).

მრავალხმიანი „ნანინას“ გურული ვარიანტების რიგს მეტად ორიგინალური ნიმუში შემატა ანსამბლმა „გეორგიკაშ“ (მაგ. 17, აუდიო მაგ. 2).

საგალობლის სტილისტიკით აღბეჭდილი გართულებული ხმათასვლა, ლინეარული განვითარებით მიღებული რთული აკორდები ტრადიციულ ჩარჩოებში მამაკაცთა იმპროვიზაციული შესაძლებლობების ნათელ გამოხატულებას წარმოადგენს. ცხადია, ქალთა მიერ შესრულებული მრავალხმიანი „ნანინა“ ვერ მიაღწევდა ასეთ სიმაღლეს. ნიმუშის ფაქტურული თავისებურებებით ადვილად ამოსაცნობი ხდება მამაკაცთა ტრიოს საშემსრულებლო ოსტატობის მაღალი დონე (ციციშვილი, 2007).

მრავალხმიანი ლირიკული „აკვნის ნანას“ უმეტესობა მუსიკალური ენის სისადავით, სტრუქტურული ლაკონურობით, ხმათასვლის მარტივი ფორმებით გამოირჩევა. მათთვის წამყვანი პომოფონიურ-ჰარმონიული წყობაა. არ ახასიათებს პოლიტექსტურობა, ანუ სიტყვებს ყველა ხმა ერთდროულად წარმოსთქვამს. არ გვხვდება ფართო შიდამარცვლოვანი გამღერებანი. ხშირად სასიმღერო ხაზთან ერთად წარმოდგენილია საკრავი (ფანდური, ჩონგური, ჭუნირი, ჩანგი). თანხლების როლი არსებითად განისაზღვრება მელოდიური ხაზის ან ფაქტურის აკორდულ-ჰარმონიული განმტკიცებით. ზოგჯერ საკრავის პარტიაში ძირითადი მელოდიური ხაზის ზუსტი გაორმაგება, ან მცირედი სახეცვლილება ხდება. ინტონაციური მასალა ერთი კილოს ფარგლებში იშლება. მოდულაციური გეგმა განუვითარებელია, თუკი იგი არსებობს, მოიცავს ორ კილოს. ბანი ჰარმონიული ფუნქციის როლს ასრულებს. უცხოა რიტმული თავისუფლება. სადა, გამოკვეთილი რიტმი ბატონობს. ხშირია კადანსები კვინტაში. წამყვანია მდორე, უნახტომო სვლებზე დაფუძნებული მღერადი, კანტილენური საწყისი.

ერთპირულ შესრულებასთან ერთად გვხვდება რესპონსორული მღერა – სოლისტისა და გუნდის, ტრიოსა და გუნდის მონაცვლეობის სახით. სიმღერების ფორმა კუპლეტურია.

მარტივი აღნაგობის მიუხედავად, ეს ნიმუშები ღრმად ემოციურნი და სტრუქტურულად ჩამონაკეთილნი არიან. მრავალხმიანი „ნანინა“ ლირიკული სიმღერის ორიგინალურ მაგალითს წარმოადგენს.

დამოწმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტ. I, გვ. 90-164. თბილისი: ხელოვნება.

გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი.

ზანდუკელი, ფიქრია. (1977). „აკვნის ლექს-სიმღერები“. წიგნში: *ქართული საბავშვო ფოლკლორის საკითხები*. გვ. 34-59 თბილისი: ნაკადული.

ზუბაძე, ნატო. (2005). „ქართული ბატონების სიმღერები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედაქტორები წერწუშია, რუსუდან

და ჟორდანია, იოსებ. გვ. 102-114. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი

კალანდაძე, ნინო, ზუმბაძე ნატო და შველიძე ნინო. (1986) კახეთის ექსპედიციის მასალები. პირადი არქივი.

ლეკიშვილი, სოლომონ. (1961). *იოსებ რატილი საქართველოში*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

მამალაძე, თამარ. (1968). „ქართული აკვნის ნანა“. წიგნში: *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*. ტ. XIV. გვ. 20-29. თბილისი: მეცნიერება.

შველიძე, შალვა. (1932). აჭარის ექსპედიციის მასალა. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი, 2/35.

ჩიჯავაძე, ოთარ. (1959). სამეგრელოს ექსპედიციის მასალა. დღიური №1. ზუგდიდი.

ციციშვილი, ნინო. (2008). „სქესი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედაქტორები წურჭუბია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. გვ. 415-428 თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი.

ბამსაშვილი, რომანოზ. (1884). „ნანა“. ჟურნ. *ნობათი*, № 1 გვ. 16

Аракчиев (Аракишвили), Дмитри (1908). Оттиски из 2-го т. трудов МЭЖ при Московском университете. Москва: Типография Лиснера и Собко.

Земцовский, Изалий (1972). О системном исследовании фольклорных жанров. В кн.: *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 1. стр. 169-196. Москва. Советский композитор.

სანოტო კრებულები

ბენაშვილი, ანდრია. (1886). „ქართული ხმები“ (ქართულ გალობათა და სიმღერათა კრებული), ტფილისი: სტამბა მელიქიშვილისა.

ერქომაიშვილი, არტემ. (2005). *ერქომაიშვილი, ანზორ (შემდგ.) სანოტო კრებული*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (შემდგ.). (2000). *აკვნის ნანა*. სანოტო კრებული. თბილისი: ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი.

მეგრელიძე, ავქსენტი. (2005). *ქართული ხალხური მუსიკა*. სანოტო კრებული. მოსწრაფიშვილი, ნატო. (შემდგ.) თბილისი: საქართველოს მაცნე.

ჩხიკვაძე, ზაქარია (შემდგ.) (1896). *სალამური*. სანოტო კრებული. ტფილისი: შარაძე და ამხანაგობა.

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: „ნანაილა“. ანსამბლი „ზედაშე“. *ლაზარეს აღდგინება*. (2002) შნდ, №5
 მაგალითი 2: *Guruli nana*. Ensemble Georgika (1996). v.III, FM 50015, Face Music Switzerland. #10

მაგალითი 1. „ნანა“ (მოხეური). ჩაწ. მ. ჟორდანიას მიერ 1977 წ. ყაზბეგის რ-ნის სოფ. გარბანში. ნოტირ. ნ. კალანდაძის მიერ

Example 1. *Nana* (Khevi). Recorded by M. Jordania. v. Garbani, Qazbegi dist. 1977. Transcribed by N. Kalandadze

ნა - ნა, ნა - ნა, ნა - ნა - აჰ! ნა - ნა, ნა - ნა - აჰ!
na - na, na - na, na - na - ah! na - na, na - na - ah!

მაგალითი 2. „დედო“ (მთიულური). ჩაწ. ი. ჟორდანიას მიერ 1984 წ. გუდამაყარში, სოფ. ჩოხში. ნოტირ. ნ. კალანდაძის მიერ

Example 2. *Dedo* (Mtiuleti). Recorded by M. Jordania. v. Chokhi, Gudamaqari, 1984. Transcribed by N. Kalandadze

დე - დო, დე - დო, დე - დო, ჰო - ! ჰო - ! ჰო - ! დე - დო, ჰო, ჰო, ჰო, ჰო!
de - do, de - do, de - do, ho - ! ho - ! ho - ! de - do, ho, ho, ho, ho!

დე - დო, გე - ნაც - ვა - ლე, დე - დო, ჩე - მი ძრო - ხა, დე - დო, ჰო!
de - do, ge - nats - va - le, de - do, che - mi dzro - kha, de - do, ho!

მაგალითი 3. „ნანა“ (ქართლური). ჩაწ. დ. არაყიშვილის მიერ 1901 წ. გორის მაზრის სოფ. ხოვლეში. იხ. არაყიშვილი 1916 გვ. 83 მაგ. 4

Example 3. *Nana* (Kartli). Recorded by D. Araqishvili. v. Khovle. Gori mazra. 1916

ნა - - - ნი - ნა, ნა - - - - - ნა,
na - - - ni - na, na - - - - - na,

ნი - ნა - ნა, ნა - ნი - ნა, შვი-ლო, ნა - ნი - ნა -
ni - na - na, na - ni - na, shvi - lo, na - ni - na -

ა, ნა - ნას გე - ტყვი, და - ი -
a, na - nas ge - tqvi, da - i -

- დი - ნე, პა - წა - წი - ნა კა - რთვე - ლო.
- dzi - ne, pa - tsa - tsi - na ka - rtve - lo.

მაგალითი 4. „იავნანო“ (ქართლ-კახური). ჩაწ. ა. ბენაშვილის მიერ. იხ. „ქართული ხმები“

Example 4. *Iavnano* (Kartli-Kakheti). Recorded by A. Benashvili, from “Kartuli khmebi”

o - ავ - ნა - ნო — ვარ - დო - ნა - ნო, o - ავ - ნა - ნი - ნა - ო,
i - av - na - no — var - do - na - no, i - av - na - ni - na - o,

მაგალითი 5. „ნანა“ (აჭარული). ჩაწ. შ. მშველიძის მიერ ხულოს რ-ნის სოფ. გურბაგლში. იხ. ფოლკლორის სახ. ცენტრის არქივი №2/35

Example 5. *Nana* (Achara). Recorded by S. Mshvelidze. v. Gurdzauli, Khulo dist. See archive of Folk Statre Centre #2/35

ნა-ნა - ე, ნა-ნა - ე, ნა-ნა - ე, ნა-ნა - ე, ნა-ნა - ე, ნუ ტი-რი, ნა-ნა - ე, ნა-ნა - ე,
na-na - i, na-na - i, na-na - i, na-na - i, na-na - i, nu ti - ri, na-na - i, na-na - i,

ნა - ნა - ე, ნა - ნა - ე, o - დო - ნე ნა - ნა - ე, ა.
na - na - i, na - na - i, i - dzi - ne na - na - i, a.

მაგალითი 10. „ნანა“ (რაჭული). ჩაწ. დ. თორაძის მიერ 1954 წ. ამბროლაურის რ-ნის სოფ. ტყვიშში. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი №10/65

Example 10. *Nana* (Achara). Recorded by D. Toradze. v. Tsqvishi. Ambrolauri dist. See archive of Folk Statre Centre #10/65



მაგალითი 11. „ნანა“ (გურული). ჩაწ. კ. ფოცხვერაშვილის მიერ ოზურგეთის რ-ნის სოფ. ლიხაურში. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი №3/88

Example 11. *Nana* (Guria). Recorded by K. Potskhverashvili. v. Likhauri. Ozurgeti dist. See archive of Folk Statre Centre #3/88



მაგალითი 12. „ბავშვის ნანინა“ (გურული). ჩაწ. გ. ჩხიკვაძის მიერ ოზურგეთის რ-ნის სოფ. ზვანში. ფოლკლორის სახ. ცენტრის არქივი №3/58

Example 12. *Bavshvis Nanina* (Guria). Recorded by G. Chkhikvadze. v. Zvani. Ozurgeti dist. See archive of Folk Statre Centre #3/58



მაგალითი 13. „ნანა“ (იმერული). ჩაწ. ედ. სავიცკის მიერ 1955 წ. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი №5/177

Example 13. *Nana* (Imereti). Recorded by E. Savitski. From archive of Folk Statre Centre #5/177



მაგალითი 14. „ნანა“ (გურული). ჩაწ. ნანა ვალიშვილის მიერ 1988 წ. ოზურგეთში.

Example 14. *Nana* (Guria). Recorded by N. Valishvili. Ozurgeti, 1988



მაგალითი 15. „ნანა“ (გურული). დამუშ. ა. მეგრელიძის მიერ. „საქართველოს მაცნე“. 2005. გვ.15

Example 15. *Nana* (Guria). Arranged by A. Megrelidze. “Sakartvelos Matsne”. P. 15



მაგალითი 16. „იანანა“ (გურული). ჩაწ. ნანა ვალიშვილის მიერ 1988 წ. ოზურგეთში

Example 16. *Iavnana* (Guria). Recorded by N. Valishvili. Ozurgeti, 1988



მაგალითი 17. „ნანა“ (გურული). ანსამბლ „გეორგიკას“ ვარიანტი. ნოტირ. მ.
ხუხუნიშვილის მიერ

Example 17. *Nana* (Guria). Version of ensemble “Georgica”. Transcribed by M.
Khukhunaishvili

ნა - ნა - ნა - ა - ა - ა - გო ნა - ნა - ხე - გო

ნა - ნა - ნა - გო ნა - ნა - გო ნა - ნა - ნა - ა - ა - ა - გო

ნა - ნა - ნა - გო ნა - ნა - გო ნა - ნა - ნა - ა - ა - ა - გო

ეთიოპიური ვოკალური ტექნიკები: გლობალური სურათი*

შესავალი

წინამდებარე ნაშრომის უპირველესი მიზანია ეთნომუსიკოლოგთა ყურადღება მიაპყროს ეთიოპიის ტრადიციულ პოლიფონიურ მუსიკას. მიუხედავად ეთიოპიაში ხალხთა, ენათა და კულტურათა დიდი მრავალფეროვნებისა, ეს ქვეყანა რატომღაც უგულვებელყოფილია. ამ მრავალფეროვნებიდან აქ წარმოდგენილი იქნება მხოლოდ ვოკალური პოლიფონია. აგრეთვე, ჩვენი მეორე მიზანია, შეჩვენოთ ნიმუშების მაგალითზე გიჟვენოთ, რომ აღმოსავლეთ აფრიკის ამ ქვეყანაში არსებობს ყველა სახის პოლიფონია. დღემდე მიაჩნდათ, რომ პოლიფონია სამხრეთ ეთიოპიის მოსახლეობის პრივილეგია იყო. მესამე მიზანია, გიჟვენოთ, რომ ქვეყნის სხვა ნაწილებშიც არსებობს სხვადასხვა სახის პოლიფონიური ტექნიკები.

ამ მიზნისთვის რამდენიმე სხვადასხვა წყარო გამოვიყენეთ. პირველია ჯონ ჯენკინსის 1962-1966 წლების საქსპედიციო ჩანაწერები. მისი ფირფიტა 1970 წელსაა Tangent Records-ის მიერ გამოცემული. 1994 წელს Ocora/Radio-France-ის მიერ ხელმეორედ გამოცემული ფირფიტები ასევე არის ამ თემის საუკეთესო ზოგადი მონახაზი. გარდა სიმპა არომის მიერ პარიზში 1990 წელს გამოცემული ეთიოპიური ებრაული ლიტურგიული მუსიკის ჩანაწერებისა, შემდეგი ფასდაუდებელი წყაროა ორი საერთაშორისო პროგრამის – ფრანგულ-ეთიოპიური თანამშრომლობა ეთნომუსიკოლოგიაში (2000-2003) და ეთიოპიური ტრადიციული მუსიკა: ცეკვები და ინსტრუმენტები, იუნესკო/ნორვეგიული ფონდი (2004-2008) – ფარგლებში არც თუ დიდი ხნის წინ ჩაწერილი უზარმაზარი მასალა, რომელზედაც მე ვმუშაობდი ბევრ ფრანგ და უცხოელ სტუდენტთან ერთად.

ზედმეტია იმის თქმა, რომ ეს ნაშრომი არ არის ყოვლისმომცველი. ამ საკითხს მთელი წიგნი უნდა მიეძღვნას. თუმცა მიუხედავად შეზღუდულობისა, ჩვენს მიერ მოყვანილი ნიმუშები მაინც ქმნიან ეთიოპიაში არსებული განსხვავებული პოლიფონიების ზოგად სურათს. ამისათვის ჩვენ მივყევით სიმპა არომისა და მისი ეთნომუსიკოლოგიური გუნდის (რომლის წევრი მეც გახლდით), მიერ საფრანგეთის სამეცნიერო კვლევის ეროვნულ ცენტრში შექმნილ პოლიფონიური ტექნიკების ტიპოლოგიას, რომელიც შევიდა ეინოდის მუსიკალური ენციკლოპედიის ფრანგულ გამოცემაში (Enciclopedia della Musica, vol.V, 2007).

პეტეროფონია

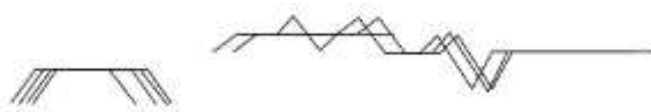
არა-სისტემატური სტრუქტურული პრინციპების მიხედვით პეტეროფონია პოლიფონია არ არის. თუმცა იგი მოიცავს მრავალხაზოვანი ექსპრესიების ბევრ სხვადასხვა ტიპს – ზოგიერთი მათგანი ძალიან ახლოსაა მრავალხმიანობასთან.

პეტეროფონიას ახასიათებს ერთი და იგივე მელოდიის ორი ან მეტი მქდური წყაროს მეტ-ნაკლებად ერთდროული შესრულება. ეს ფენომენი განსაკუთრებით მკაფიოა იმ მუსიკალურ ნიმუშებში, რომლებსაც არა აქვთ ზომა და სადაც მელოდიური ფრაზები განსაკუთრებით გრძელია: შემსრულებლებმა, შესაძლოა, ერთი და იგივე მელოდიური ფრაზა დაიწყონ და დაასრულონ თითქმის ერთდროულად, თუმცა მცირე წარმატებით, ადეკვატური ხერხების ნაკლებობის გამო.

ზოგ შემთხვევაში შემსრულებლები, მაგალითად, კემანტის (Kemant, Agaw) ხალხები ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეთიოპიაში ცდილობენ იმდერონ ერთად (Tourny, გამოუქვეყნებელი). იქ ძლიერ პეტეროფონიას მიიჩნევენ კოლექტიური სიმღერის ჩვეულებრივ და სწორ ფორმად. „ჩვენ ყოველთვის ასე ვმღერით“ – ამბობენ სასულიერო პირები, როდესაც ასრულებენ *კედასის (Kedassie)* – კემანტის მთავარ რიტუალს. მომდევნო სქემა გვიჩვენებს *ანემენი (Anemeni)* რიტუალის სიმღერით შესასრულებელი ლოცვის მელოდიურ მონახაზს.



თუმცა მისი კოლექტიური ვარიანტი, რომელიც სამჯერ სრულდება, უფროს განსხვავებულად:



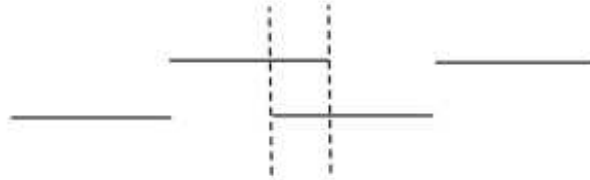
პეტეროფონია შეიძლება იყოს ბევრი სხვა ფაქტორის, მაგალითად, შემსრულებლების კომპეტენციაში განსხვავების, მათი განსწავლულობისა და გეოგრაფიული წარმოშობის შედეგი. ქვეყნის ჩრდილოეთ ისტორიულ ნაწილში გაერცელებული ებრაული ეთიოპიური ლიტურგიული მუსიკის ცენტონიზაციაზე (მუსიკის შედგენა ფრაგმენტებისაგან) დაფუძნებული მელოდიური სისტემა ზოგჯერ წარმოქმნის მრავალხმიან სიმღერას, რომელიც ძალიან უახლოვდება პოლიფონიას. მთელი სისტემა ემყარება ცხრა მელოდიურ სტერეოტიპს (Tourny, 2009). ხანდახან ისეც ხდება, რომ ზოგიერთი მღვდელი იყენებს თავისი კოლეგების მიერ გამოყენებული მელოდიისაგან სტრუქტურულად განსხვავებულ, მაგრამ კულტურულად იდენტურ მელოდიას. მაგალითი 1 და 2 გვიჩვენებს მონანიების დღისთვის განკუთვნილი

ლოცვის ტექსტის *Aytie ma 'Aytie* პირველ ორ სტროფს, მაგალითი 3 კი – გუნდის პასუხს, რომელშიც ორივე სტროფი ერთდროულად ჟღერს.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მელოდიური ნიმუშების ცენტრნიზაციით მიღებული ორხმიანობა გვიხსნის პოლიფონიის წარმოშობის ერთ-ერთ გზას.

გადაფარვა

მონოდიურ კონტექსტში, სადაც ორი ან მეტი შემსრულებელი ერთმანეთს ენაცვლება, გადაფარვა შეიძლება გამოიწვიოს ერთი მელოდიური ხაზის შეყოვნებამ მეორეს დასრულებამდე, რაც წარმოქმნის რუდიმენტულ პოლიფონიას, რომელიც სქემაზუა გამოსახული:



ეს მოვლენა ასევე შეიძლება მივიჩნიოთ პოლიფონიის წარმოშობის შესაძლო ახსნად: რაც უფრო ადრე მოხდება შეყოვნება, მით უფრო მეტად მოხდება მელოდიური ხაზების გადაფარვა და მით მეტ პოლიფონიას ექნება ადგილი. ამ თეორიის ილუსტრირება შესაძლებელია სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეთიოპიაში მცხოვრები ხალხის ბენჩის (Bench, ადრე Ghimira-a უწოდებდნენ) საქორწინო სიმღერიდან აღებული მომღვწეო ნიმუშით (Jenkins, 1994). საპატარძლოსადმი მიძღვნილი სიმღერაში ერთი მომღერალი სისტემატიურად გადაფარავს მეორე მომღერალს ისე, რომ მათი ორი განსხვავებული მელოდია ხშირად ერთმანეთს ერწყმის (მაგ. 4).

ბურღონული ბანი

ბურღონული ბანი ნიშნავს ერთი ან მეტი ნოტის შეკავებას, როგორც საფუძველი ერთი ან მეტი მელოდიისათვის. ის, შესაძლოა, იყოს ერთხაზოვანი ან მრავალხაზოვანი. ეს უნივერსალურად გამოყენებული ტექნიკა გვხვდება ეთიოპიის სხვადასხვა ნაწილებში. მაგალითად, სამხრეთ ცენტრალურ სიდამას (Sidama) რეგიონში (Jenkins, 1994) სოლისტი დიალოგში ერთვება გუნდთან, რომელიც ქმნის უწყვეტ ბურღონულ ბანს. შემდეგ ბანის შემსრულებელი გუნდი ორად იყოფა, ერთი ქმინავს, ხოლო მეორე ქმნის უცნაურ ვიბრატოს (მაგ. 5).

უფრო სამხრეთით არბორე (Arbore) ხალხის მამაკაცთა კოლექტიურ სიმღერებში (Gabbert, გამოუქვეყნებელი) ბურღონული ბანით სიმღერის ბევრი ნიმუში გვხვდება (მაგ. 6). მომღვწეო მაგალითზე, ისევე, როგორც ბევრ სხვა შემთხვევაში, როცა ორი სოლისტი მონაცვლეობს, დამატებითი ხმები ამდი-

დრებენ პარალელური ტერციებით გუნდის მიერ შესრულებულ ბურდონულ ბანს. ტერციით მაღლა გადმოცემულ სოლისტის მთავარ სასიმღერო ტონთან ერთად ანსამბლში რეგულარულად ჩნდება საერთო აკორდი (მაგ. 7).

ჰომორიტმია

ჰომორიტმია არის ერთსა და იგივე რიტმულ ორგანიზაციას დაქვემდებარებული ორი ან მეტი ხმის რეალიზაცია. მელოდიური მოძრაობები შესაძლოა იყოს პარალელური ან გადახრილი. პარალელური მოძრაობები (ტერციებით, კვარტებითა და კვინტებით) ფართოდ გამოიყენება აფრიკაში. ის ტიპურია ჩრდილოეთ ეთიოპიაში მოსახლე რაშიიდების (ბედუინები) (Jenkins, 1994). დიდი მუსლიმანური დღესასწაულისათვის მიძღვნილ სიმღერაში, ქალთა და მამაკაცთა გუნდები ერთად იმეორებენ ერთ მუსიკალურ მოდელს, თითოეულ გუნდს ღირიურობს თემის მეთაური და მისი მეუღლე. მუსიკალური ნიმუშის დასაწყისში ქალთა ლიდერი კვარტებით იწყებს სიმღერას მამაკაცების პარალელურად (მაგ. 8).

მას მოგვიანებით უერთდებიან სხვა ქალები პარალელური კვარტებით და ქმნიან განსაკუთრებულ კონსონანსებს (მაგ. 9).

ინტერვალი კვინტა ნიმუშის ბოლოსთვის უკვე წესად იქცევა (მაგ.10).

ჯინ ჯენკინსის თანახმად (Jenkins, 1994) ასეთი სახის პარალელური კვინტებით სიმღერა, შესაძლოა, ქალთა და მამაკაცთა ხმებში ფიზიოლოგიური განსხვავების შედეგი იყოს და, შესაძლოა, გვთავაზობდეს პოლიფონიის წარმოშობის კიდევ ერთ თეორიას.

იმიტაცია

მუსიკაში იმიტაცია შესაძლოა წარმოიქმნას 4 სხვადასხვა სახით:

ა) მუსიკალურ ნიმუშსა და მის იმიტაციას შორის დროებითი სიცარიელე;
ბ) იმიტაცია იწყება ან არ იწყება იმავე სიმაღლის ტონიდან, საიდანაც მუსიკალური ნიმუში;

გ) იმიტაცია ახდენს ან არ ახდენს მუსიკალური ნიმუშის ინტერვალების ზუსტ იმიტაციას

დ). იმიტაცია ახდენს ან არ ახდენს მუსიკალური ნიმუშის მელოდიური ჩარჩოს ზუსტ იმიტაცია/მიბაძვას.

კანონი არის იმიტაციის ყველაზე სრულყოფილი ფორმა. მუსიკალურ ნიმუშსა და მის იმიტაციას შორის დროებითი სიცარიელე არ იცვლება, იმიტაცია აქ არის მელოდიური ნიმუშის ზუსტი მიბაძვა; მომდევნო მუსიკალური ნიმუში ალგლო, რომელიც აღებულია სამხრეთ მაადის რეპერტუარიდან (Ferran, 2005), მუსიკაში იმიტაციის თვალსაჩინო ილუსტრაციაა. ორი სოლისტი გოგონა მღერის საეკლესიო წირვის დროს, თან ხის ნაჭრებს შემოკრავენ ერთმანეთს, ხოლო მამაკაცთა და ქალთა გუნდები მათ გარშემო ცეკვავენ და ახდენენ სხვა მუსიკალური ნიმუშის იმიტაციას (მაგ.11).

პოკეტი

პოკეტი არის სხვადასხვა შესრულებულ ხმებს შორის ზუსტი დროებითი ინტერპოლაციის შედეგი, რომლიც აქაიქ ქმნის მუსიკალურ კონსონანსებს. ნოტების ურთიერთნახევრა გამოწვეულია მათი შეპირისპირებით და/ან გადაფარვით. ბევრ შემთხვევაში, თითოეული ხმა წარმოქმნის ერთდერთ ნოტს, მაგრამ, შესაძლოა, წავაწყდეთ, განსაკუთრებით ვოკალურ მუსიკაში, სხვადასხვა ნოტების მთელ ჯგუფს, მაგალითად, როგორც სამხრეთ დასავლეთ ეთიოპიის არი ხალხის პოლიფონიური მუსიკიდან აღებულ მომდევნო ნიმუშში (Fournel, 2002). ვეია (Weya) არის მუსიკალური ნიმუში რომელიც სრულდება დიდი დღესასწაულების დროს. მას იწყებს ორი ქალი მოკლე მოტივების სიმღერით, თანდათან მათ უერთდება გუნდის 5 ხმა, რომელთაგან თითოეული ასრულებს ერთი სიმადლის ნოტს (მაგ.12).

კონტრაპუნქტი

ზეპირ ტრადიციებში კონტრაპუნქტი არის ყველაზე რთული პოლიფონიური ტექნიკა. ის, უმეტესად, გვხვდება იმ მუსიკაში რომელსაც აქვს ზომა. კონტრაპუნქტი გულისხმობს განსხვავებული არტიკულაციის მქონე ორ ან მეტ გამოკვეთილ მელოდირ ხაზზე დაფუძნებული პოლიფონიის ყველა სახეს. მელოდირი ხაზები, შესაძლოა, იყოს მსგავსი ან განსხვავებული.

ეთიოპიაში ინსტრუმენტული კონტრაპუნქტი გამოიყენება მთელს ქვეყანაში, მაშინ, როცა ვოკალური კონტრაპუნქტი ხშირად ასოცირდება მუსიკალურ ინსტრუმენტებთან. იმიტაცია, გადაფარვა, პოკეტი, ჰომორიტული ფაქტურა და გაბმული ბანი არის ყველა ის ტექნიკა, რომლიც შესაძლოა გამოყენებული იყოს კონტრაპუნქტულ მუსიკაში. სამხრეთ და დასავლეთ ეთიოპიაში არსებობს ვოკალური კონტრაპუნქტის ბევრი განსაცვიფრებელი სახე. მომდევნო მაგალითი, შესაძლოა, მოგეწვენოთ ნაკლებად მიმზიდველად, ვინაიდან ეს არის აღმოსავლეთ ეთიოპიის მუსლიმანთა წმინდა ქალაქ ჰარარში ჩაწერილი ქალის ორი ხმა (Jenkins 1994). ჩვენი არჩევანი განპირობებული იყო ორი მიზეზით: პირველი, ეს ნიმუში ნათლად გვიჩვენებს კონტრაპუნქტულ სიმღერას, სხვადასხვა დამატებითი ტექნიკების გამოყენებით, როგორიცაა გადაფარვა, იმიტაცია და ჰომორიტმია. მეორე მიზეზი ესთეტიკურია. აღმოსავლეთ აფრიკის მოსახლეობისათვის ტიპური სტილი ძალიან ახლოსაა ბალკანურ და აღმოსავლეთ ევროპულ მრავალხმიან სიმღერებთან, კონსონანსებით, დაჭიმული ხმებითა და სპეციფიკური ყელისმიერი ბგერებით (მაგ.13).

დასკვნა

მიუხედავად იმისა, რომ წინამდებარე ნაშრომი არ არის ამომწურავი, იგი მაინც იძლევა ძირითად ინფორმაციას ეთიოპიაში არსებული ვოკალური პოლიფონიების შესახებ. აშკარაა, რომ ნილოსისა და საჰარის ომორტური ენე-

ბის ჯგუფის ხალხებსა და მათ მეზობლებს დასავლეთ და სამხრეთ აფრიკიდან, აქვთ ბევრი საერთო ნიშნები, ისევე, როგორც კუშიტური და ეთიო-სემიტური ჯგუფების ხალხებსა და მათ ჩრდილოელ და აღმოსავლელ მეზობლებს. ეთიოპიის ხალხების მრავალხმიანობის არსებობა კარგად ცნობილი ფაქტია. სამწუხაროდ, დღემდე, ეს სამხრეთული პოლიფონიები ჩრდილავენ ქვეყნის სხვა ნაწილებში არსებულ მრავალხმიან მუსიკას. ნაკლებად ცნობილი ეს პოლიფონიები არა ნაკლებ სისტემატური და ღირებულია.

მუსიკალური თვალსაზრისით ეთიოპიაში არსებობს ყველა სახის მრავალხმიანი ვოკალური ტექნიკა, ყველაზე მარტივიდან ყველაზე რთულამდე, ყველაზე მოსალოდნელიდან ყველაზე განსაცვიფრებლამდე. იგივე შეიძლება ითქვას ინსტრუმენტულ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ პოლიფონიებზე. ჩვენი ცოდნა ამ სფეროში ჯერ კიდევ ზედაპირულია, ეთიოპიელი ეთნომუსიკოლოგებისა და ანთროპოლოგების ახალი თაობას კვლევები საიმედო პერსპექტივას ქმნის.

შენიშვნა

¹ მსურს გადაეუხადო მადლობა ეჩი გაბერტის არბორას ჩანაწერების გამოყენების თავაზიანი ნებართვისათვის და ჰუგო ფერანს მაალის ვოკალური მუსიკის ექსპერტიზისათვის.

მაგალითი 1. ლოცვა *Aytie ma 'Aytie/*. პირველი სტროფი

Example 1. Prayer *Aytie ma 'Aytie/*. Verse 1



მაგალითი 2. ლოცვა *Aytie ma 'Aytie/*. მეორე სტროფი

Example 2. Prayer *Aytie ma 'Aytie/*. Verse 2



მაგალითი 3. ლოცვა *Aytie ma 'Aytie/*. გუნდის პასუხი

Example 3. Prayer *Aytie ma 'Aytie/*. Choir response



მაგალითი 4. პატარძლისადმი მიძღვნილი საქორწილო სიმღერა. [ბენჩი (ყოფილი გიმირა). სამხრეთ დასავლეთი ეთიოპია] (Jenkins, 1994)

Example 4. Wedding song of the Bench people (former Ghimira, South Western Ethiopia), dedicated to bride (Jenkins, 1994).

Voice 1

Voice 2

Voice 1

Voice 2

Voice 1

Voice 2

Etc.

მაგალითი 5. სოლისტის დიალოგები გუნდთან. ცენტრალური სიდამა, ეთიოპია (Jenkins, 1994)

Example 5. Soloist dialogues with chorus. Central Sidama, Ethiopia (Jenkins, 1994)

The musical notation for Example 5 consists of three systems. The first system has two staves: 'Soloist' and 'Choir'. The second system also has two staves: 'Soloist' and 'Choir'. The third system has three staves: 'Soloist', 'Choir 1', and 'Choir 2'. The soloist parts are melodic lines with various note values and rests. The choir parts are more rhythmic, often consisting of repeated notes or short phrases. The notation is in a single system with a common time signature.

მაგალითი 6. მამაკაცების კოლექტიური სიმღერა (არბორე, სამხრეთ ეთიოპია. გაბერტი, გამოუქვეყნებელი)

Example 6. Collective men songs from Arbore people. South Ethiopia (Gabbert, unpublished)

The musical notation for Example 6 consists of two staves. The top staff is labeled 'Soloist(s)' and the bottom staff is labeled 'Choir'. The soloist part is a melodic line with various note values and rests. The choir part is a rhythmic line with repeated notes. The notation is in a single system with a common time signature. The word 'etc.' is written at the end of the choir staff.

მაგალითი 7. ფრაგმენტი ნიშუშიდან ბურდონით პარალელურ ტერციებში
Example 7. Fragment of the piece, with drone in parallel third

etc...

მაგალითი 8. რაშიდას (ბედუინები, ჩრდილოეთ ეთიოპია, Jenkins, 1994) სიმღერის დასაწყისი – ქალების დამწყები პარალელური კვარტებით მღერის მამაკაცთან

Example 8. The beginning of the collective song of Rashaidas, a Bedouin people populating of North Ethiopia (Jenkins, 1994). The women's leader starts to sing in parallel fourth with the men

მაგალითი 9. რაშიდას სიმღერის გაგრძელება, პარალელური კვინტებით (ქალების პარტიაში)

Example 9. The song of Rashaidas continued by other women in parallel fifths.

მაგალითი 10. ნიმუშის დასასრული პარალელური კვინტებით
Example 10. End of the piece with parallel fifths



მაგალითი 11. *Alelo*, სამხრეთ მაალეს რეპერტუარიდან (Ferran, 2005)
Example 11. *Alelo*, from the Southern Maale repertoire (Ferran, 2005)

Soloist 1

Soloist 2

Choir 1

Choir 2

Soloist 1

Soloist 2

Choir 1

Choir 2

etc.

The image displays a complex musical score for a piece titled 'Alelo'. It features eight staves, each representing a different vocal part: Soloist 1, Soloist 2, Choir 1, and Choir 2. The notation is written in a single system, showing the interweaving of these parts. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic texture. The score concludes with the text 'etc.'.

მაგალითი 12. *Weya*, სამხრეთდასავლეთ ეთიოპიიდან (Fournel, 2002)

Example 12. *Weya*, from South Western Ethiopia (Fournel, 2002)

The musical score is arranged in six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The first two staves are for individual female voices, and the remaining four are for a five-part choir.

Female Voice 1

Female Voice 2

Choir:

Voice 1

Voice 2

Voice 3

Voice 4

Voice 5

მაგალითი 13. *Weya*, სამხრეთდასავლეთ ეთიოპიიდან (Fournel, 2002)

Example 13. *Weya*, from South Western Ethiopia (Fournel, 2002)

The musical score for 'Weya' is presented in five systems, each containing two staves labeled 'Voice 1' and 'Voice 2'. The notation is written in a single melodic line on a five-line staff, using a system of rhythmic flags and beams to indicate pitch and timing. The music is characterized by a continuous, flowing melody with frequent pitch bends and a steady rhythmic pulse. The first system shows the initial entry of the melody. The second system continues the flow with some rests. The third system features a more complex rhythmic pattern with many short notes. The fourth system shows a continuation of the melodic line with some rests. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase and a rest.

სვანური სამონადირეო სიმღერები

როგორც ცნობილია, ნადირობა ადამიანის ერთ-ერთი უძველესი საქმიანობათაგანია. შესაბამისად, მასთან დაკავშირებული მხატვრული შემოქმედების ნიმუშებიც არქაული წარმოშობის უნდა იყოს და, ამდენად, მეცნიერთათვის საინტერესო საკვლევ მასალას წარმოადგენს. საქართველოში ნადირობის ტრადიციები და სამონადირეო ფოლკლორი მთის რეგიონებში შემოგვინახა. ამ მხრივ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს სვანეთი, სადაც ბოლო დრომდე შეინარჩუნა სიცოცხლისუნარიანობა ნადირობასთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენებმა, წეს-ჩვეულებებმა, რიტუალებმა და, რაც მთავარია, უძველესმა სამონადირეო სიმღერა-ფერხულებმა.

მნიშვნელოვნად მიმანია ის ფაქტი, რომ იმ მასალის დიდი ნაწილი, რომლის საფუძველზეც წინამდებარე ნაშრომი შეიქმნა, მოპოვებულია ჩემს მიერ უშუალოდ სვანი მონადირეების, მათი შთამომავლებისა და სვანი მომღერლებისაგან. იმასაც აღვნიშნავ, რომ, ბავშვობის ასაკიდან მოყოლებული, თავად გახლავართ სვანურ ყოფაში დამკვიდრებული არაერთი წეს-ჩვეულების (მათ, შორის, სამონადირეო) შესრულების მომსწრე სვანეთში ყოფნისას. და კიდევ ერთი, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი და აუცილებელი მომენტი, რომელიც ძალიან მეხმარება სვანური ფოლკლორის კვლევაში, ესაა სვანური ენის ფლობა.

სვანური სამონადირეო ფოლკლორის მუსიკალური ნიმუშები ჩემთვის რამდენიმე კუთხითაა საინტერესო. პირველ რიგში, იმით, რომ მათში არეკლილია სვანების წარმართობისდროინდელი რწმენა-წარმოდგენები და წეს-ჩვეულებები; მეორე მხრივ, ისინი შესრულების არქაული ფორმით – გუნდური სიმღერა-ფერხულების სახითაა შემორჩენილი და მესამე; ამ უძველეს ნიმუშებში მყარი სამხმელოებაა გაბატონებული, რაც, თავისთავად, მრავლისმეტყველი ფაქტია ქართული მრავალხმიანობის გენეზისის კვლევისათვის.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია ნადირობისადმი მიძღვნილი, ჩვენთვის ცნობილი სვანური სიმღერა-ფერხულების კლასიფიკაცია, მათი განხილვა სვანური სამონადირეო რწმენა-წარმოდგენებისა და წეს-ჩვეულებების კონტექსტში¹, მსჯელობა მათი მუსიკალური ენისა და შესრულების ტრადიციის შესახებ, რის საფუძველზეც საშუალება მეძლევა, წარმოვაჩინო სვანური სამონადირეო ფოლკლორის შრეები არქაული, შედარებით მოგვიანებით შექმნილი და თანამედროვე სიმღერების სახით.

ჩემთვის ამჟამად ცნობილი სვანური სამონადირეო სიმღერა-ფერხულები რამდენიმე ჯგუფში შეიძლება გავაერთიანოთ:

1) ე.წ. „დალის ციკლის“ სიმღერები, რომლებიც, შინაარსის მიხედვით, რამდენიმე ქვეჯგუფად იყოფა: ა) დალის მშობიარობასთან დაკავშირებული სიმღერები: „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ (დალი კლდეში მშობიარობს) და მისი ვარიანტები, ასევე, სიმღერა „მეთხვიარ მარე“ (მონადირე); ბ) დალისა და მონადირის ურთიერთობის ამსახველი სიმღერები: „ბეთქილის“ ვარიანტები („ბაილ ბეთქილ“, „ბაილ ილბა“, „ბეთქან კვიცრა“ (ბეთქანის ჯიხვი), „მეთგი“, „ბეთქან“, „ბეთქენ“, „მეთხვიარ ბეთქილა ლილრალ“ (მონადირე ბეთქილის სიმღერა), „ბაილ ბეთქენ“, „ბეთქილ“, „ჩორლას“ ვარიანტები („ხოჩა მეთხვიარ ჩორლა“ – კარგი მონადირე ჩორლა, „ჩოლა მეთხვიარ“ – ჩოლა მონადირე), „ქალად“ (მონადირის სახელია), „თვეთნე მანგური“ (თეთრი მანგური. მანგური – მონადირის სახელია), „ავთანდილის“ ვარიანტები, გ) „ამირანის“ ვარიანტები („სანადიროს მივიდოდი“, „ამირანის ფერხული“, „სანადირო“, „სანადირო ამირანზე“, „სანადირო ფერხული“, „ამირან და ძმანი მისნი“);

2) განთქმული მონადირეების სახოტბო სიმღერები: „ლეშილ“ (დასაბერებელი) და მისი ვარიანტები, „ქებული თაბი გოშთელიანი“;

3) სიმღერები მონადირე გიგერგილაზე: „შიშა და გერგილ“ და მისი ვარიანტები („შილეშა და გერგილ“, „გერგილ“ და ა.შ.);

4) მონადირის ძაღლისადმი მიძღვნილი სიმღერები: „ყურშა“ და მისი ვარიანტები;

5) თანამედროვე სიმღერები მონადირეებზე: „უშგულას მახე ღვაჟარე“ (უშგულელი ვაჟკაცები) და „სიმღერა მონადირეებზე“.

დალი სვანური მითოლოგიის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია, რომელიც განაგებს მონადირეთა სეზონებს. სვანების წარმოდგენით, ეს არის მაცდური სილამაზის ღვთაებრივი არსება, რომელიც კლდეში ცხოვრობს, თუმცა აღამიანურად მრავლდება, მშობიარობისას ჩვეულებრივი მოკვდავივით განიცდის ტკივილს და კივის. ყველა განთქმული მონადირე უთუოდ ექცევა მის ტყვეობაში და, თავისი საქციელის მიხედვით, ქაღალდმურთის რისხვას ან წყალობას იმსახურებს. სიმღერებში „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ და „მეთხვიარ მარე“ მონადირე დალის ჩვილის გადამრჩენელია და, შესაბამისად, წარმატებული ნადირობის გარანტიას იღებს. ბეთქილი, ჩორლა, ქალა და ავთანდილი სხვადასხვა სახით არღვევენ ნადირობის ტაბუდადებულ წესებს და დალის რისხვას იმსახურებენ. კერძოდ, ბეთქილი ისჯება სანადიროდ „უწმინდურად“ წასვლისა და დალის საჩუქრის გაჩუქებისათვის (გარდა ამისა, აღნიშნულ სიმღერაში დალის ცხოველად ქცევის უნარიცაა ხაზგასმული), ჩორლა და ქალა – ურიცხვი ნადირის დახოცვისათვის, ავთანდილი – ნადირობის წინ ქალთან ურთიერთობისა და „უნეველო“, „რჩეული“ ნადირის მოკვლისათვის. მონადირე მანგური, რომელიც უკითხავად ბინავდება დალის გამოქვაბულში, ერთი მხრივ, თავისი „კარგი აღამიანობით“, მეორე მხრივ კი ქაღალღვალების საყვარლად გახდომით იმსახურებს ამ უკანასკნელის წყალობას. რაც შეეხება ამირანთან დაკავშირებულ სიმღერებს, აქ მსგავსი მოტივები არ გვაქვს, თუმცა, ჩვენთვის საინტერესოა დალისა და ამირანის მემკვიდრეობითი კავშირი – არაერთი ფოლკლორული წყაროს მიხედვით, ამირანი დალის შვილია,

რაც, ერთი მხრივ, მის ზებუნებრივ ძალაში გამოიხატება, მეორე მხრივ, კი ამ გმირის სახელთან დაკავშირებული სიმღერების „სანადიროდ“ წოდებაში.

ნადირობის მნიშვნელობასა და როლს სვანურ სინამდვილეში ხაზს უსვამს სვანების დამოკიდებულება მონადირეების მიმართ. კარგი მონადირე სასახელო და ღირსეულ ვაჟკაცად ითვლებოდა, რომელსაც დიდი თუ პატარა პატივს სცემდა და სამაგალითოდ მიიჩნევდა. სწორედ ასეთი განთქმული მონადირე ყოფილა გივერგილა, რომელსაც ხალხმა სიმღერა „ღემშილ“ (ზოგან „ღემშილიაქაშ“, სიტყვა-სიტყვით – „დასაბერებელი“) მიუძღვნა. ამ სიმღერაში ხდება კარგი მონადირის დალოცვა და აქცენტირებულია მისი საუკეთესო თვისებები.

განთქმულ სვან მონადირეს ეძღვნება სიმღერა „ქებული თაბი გოშთელიანი“. მასში, ერთი მხრივ, განდიდებულია კაციჭამია ვეფხვის მამაცურად მკვლელო მონადირე, მეორე მხრივ კი, აღბეჭდილია იშვიათი ნადირის მოკვლის შემდეგ მისი დატირების წეს-ჩვეულება, რომელიც, როგორც გაირკვა, არამარტო ქართველების, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხისათვისაა დამახასიათებელი. აღნიშნულ შემთხვევაში მოკლული ნადირი „იმდენჯერ დაიტირეს, რამდენი ზოლიც ჰქონდა“ (ქართული ხალხური პოეზია, 1979).

სვანეთის საექსპედიციო მასალებში გვხვდება სიმღერა „შიშა და გერგილი“ და მისი ვარიანტები. თათარადის ინფორმაციით, აღნიშნული სიმღერები სვანეთში ცხარვაშის მჟაფე-მინერალური წყლების აღმოჩენასთანაა დაკავშირებული და, შესაბამისად, „მათი საწყისები უნდა ვეძიოთ სვანეთის ტერიტორიაზე დასახლებასთან კავშირში“ (თათარაძე, 1976:137). ამ მოსაზრებას მკვლევარი ამყარებს აღნიშნული სიმღერისათვის დამახასიათებელი „მრგვალი ფეხით“ (სვანურად „მურგვალ ჭიშხ“), რომელიც ფერხულის ყველაზე ადრინდელ ფორმადაა მიჩნეული. ჩვენი მხრივ, დავამატებთ, რომ „შიშა და გერგილს“ ახასიათებს უძველესი სამონადირეო სიმღერებისათვის ნიშანდობლივი ყველა თვისება მუსიკალური გამომსახველობისა თუ შესრულების თავისებურებების თვალსაზრისით, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

როგორც, ცნობილია, ტრადიციულად, მონადირეებს თან ახლდათ ერთგული ძაღლი, რომელიც, გარდა იმისა, რომ ნადირობაში ეხმარებოდა პატრონს, თუ ეს უკანასკნელი განსაცდელში ჩავარდებოდა, ყეფით ატყობინებდა ხალხს მის გასაჭირს. ქართულ სინამდვილეში ესაა ზღაპრული ლეკვი ყურშა, რომელიც ფრინველის კვერცხიდანაა გამოჩეკილი. იგი მონადირეს ჩაუვარდა ხელში და მისი ერთგული თანამგზავრია ყოველი ნადირობის დროს. სვანურ სიმღერაში „შაგო ყურშაო“ მონადირე კარგავს ერთგულ ძაღლს და გლოვობს მას. ბეთქილსაც ახლავს თან მწვერვლები, რომელთა წკმუტუნი სოფლამდე აღწევს. ჩორლა და ქალა თავისი ძაღლის დახმარებით მიაწვდენენ ხმას წმინდა გიორგის, რომელიც გადაარჩენს დაღის მიერ განწირულ მონადირეებს.

თანამედროვე სამონადირეო სიმღერები ჩვენს უახლოეს წარსულშია შექმნილი. ესენია „უშგულას მახე ღვაჯარე“ და „სიმღერა მონადირეებზე“. ისინი მოგვითხრობენ უშგულელ მონადირე ვაჟკაცებზე, რომლებიც ჯგუფურად წასულან სანადიროდ და ჯიხვების ჯოგის მიერ კლდიდან მოწყვეტილ

ზგავს თან ჩაუტანია. ორივე მათგანში ხაზგასმულია სიზმრის წინასწარმეტყველური მნიშვნელობა მონადირისათვის, გზად შემხვედრი ფრინველების გუნდი, რომელიც სვანებს ავისმომასწავებლად მიაჩნიათ, დაბოლოს, გზად შემხვედრი „ქაჯის თხა“, რომელსაც ყველა მონადირემ ესროლა, მაგრამ „თმა ვერ დააგდებინა“. მართალია, აქ დალი არსად ჩანს, მაგრამ იგი ყოველ ნაბიჯზე იგულისხმება. თვით ის ფაქტი, რომ სვანები ნადირობის მიმართ ბოლო დრომდე ინარჩუნებენ ისეთ დამოკიდებულებას, როგორიც მათ შორეულ წინაპრებს ჰქონდათ, ვფიქრობ, მრავლისმეტყველია.

სვანური სამონადირეო სიმღერები არაერთი ვარიანტის სახითაა ჩვენამდე მოღწეული. მათ შორის, არის სოლო და სამხმიანი, ჭუნირის და ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით და უთანხლებოდ, სოლისტის დამწყები ფრაზით ან მის გარეშე, ერთი და ორგუნდოვანი, ზოგი კუპლეტურ, ზოგი კი ორნაწილიან ფორმაში, სადაც მეორე ნაწილი ჩქარი საფერხულოა ტაშის თანხლებით ან მის გარეშე, აღინიშნება ტექსტის მეტ-ნაკლები სისრულე. ზოგიერთი სიმღერა სანოტო ჩანაწერის სახითაც მოგვეპოვება, გაშიფრული ამა თუ იმ მკვლევრის (არაყიშვილის, ასლანიშვილის, ახობაძის, კოკელაძის, მახარაძის, ჩიჯავაძის, როსებაშვილის და სხვათა) მიერ. თუმცა, მხედველობაში მისადებულია ისიც, რომ ნადირობასთან დაკავშირებული მუსიკალური ნიმუშების გარკვეული ნაწილი (მაგ: „ყურშა“, „ავთანდილი“, „ჩორლა“, „ქალა“, „თვეთნე მანგურ“) მღერის (აუდიო) მასალის გარეშეა შემორჩენილი და მათი კვლევა ზოგ შემთხვევაში საქართველოს სხვა კუთხეებში შემორჩენილ მსგავს ნიმუშებთან შედარებითი მეთოდის გამოყენებით გვიწევს, ზოგჯერ კი, მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტის ანალიზით ვიფარგლებით, თუ იგი რამდენადმე ბიძგს გვაძლევს სიმღერის მუსიკალური ანალიზისათვის. მაგალითად, „ყურშაოს“ სვანური ნიმუში ერთადერთი ლექსის სახითაა შემორჩენილი, რომელიც ბესარიონ ნიჟარაძეს ჩაუწერია (ნიჟარაძე, 1887), თუმცა, ერთი თვალის გადავლებითაც ცხადი ხდება, რომ ეს ლექსი სიმღერის ტექსტს წარმოადგენს. ამას ადასტურებს ყოველი სტრიქონის ბოლოს სიტყვის ორჯერ გამეორება, რაც, ამასთანავე, საფერხულო მეტრო-რიტმის განმსაზღვრელი იქნებოდა სიმღერის დროს. ელ. ვირსალაძის გადმოცემითაც დასტურდება, რომ „შავო ყურშაო“ საფერხულო-საგუნდო სიმღერა ყოფილა, რომლის „შესრულებაში გუნდის, ფერხულის ორი ნახევარწრე მონაწილეობდა“ (ვირსალაძე, 1964:65). რაც შეეხება „ჩორლას“, „ქალას“ და „თვეთნე მანგურს“, „სვანურ პოეზიაში“ ისინი „დალა კოჯას ხელღვაჟაღეს“, „ბეთქილისა“ და სხვა სამონადირეო სიმღერების ტექსტებთან ერთად „სარწმუნოებრივი სიმღერების“ ჯგუფშია შესული (შანიძე და სხვ., 1939:276), გარდა ამისა, დ. ჯანელიძის აზრით, „ჩორლა“ და საგარაუდოდ „ქალაც“ „საფერხულო შესრულების მისტერიას წარმოადგენდა“ (ჯანელიძე, 1983: 61). „სვანურ პოეზიაში“ მივაკვლიეთ, ასევე, „ავთანდილის“ ორ სვანურ ტექსტს, რომლებიც „ქართულიდან გადაკეთებულ სიმღერებს“ შორისაა მოცემული, თუმცა მათი აუდიო ვარიანტები ჩვენთვის უცნობია. ამ მხრივ, საინტერესოა ლექსი „ნაქები თაბი გოშთელიანი“, რომლის კომენტარებშიც იგი საფერხულო „შიირადა“ მოხსენიებული (ქართ. ხალხ. პოეზია, 1979). ვლ.

ახობადის არქივში დაცული სიმღერების ჩამონათვალში აღმოვაჩინეთ „შაირი თანაბილ გოშთელიანზე“, რომელიც ჩვენთვის ცნობილ „შაირი ბიშურ-ზელასთან“ ერთადაა ჩაწერილი ასეთი კომენტარით: „მოტივი ერთი და იგივეა“. ამგვარად, შეიძლება ვიმსჯელოთ აღნიშნული სიმღერის მუსიკასა და შესრულების ფორმაზე.

რაც შეეხება სვანური სამონადირეო სიმღერების მუსიკალურ გამომსახველობას, აქაც რამდენიმე მომენტს გამოვყოფთ: ჩვენს ხელთ არსებული, მრავალრიცხოვანი ვარიანტების შედარების საფუძველზე, მივედით დასკვნამდე, რომ ამ ჟანრის უძველეს პლასტს მიეკუთვნება სამხმინი, უთანხლებო ნიმუშები. რაც შეეხება აღნიშნული სიმღერების ერთხმიან ვარიანტებს ჭუნირის თანხლებით („დალა კოჯას ხელღვაჟალე“, „ბეთქილი“, „ლეშილი“), ერთი მხრივ, ტექსტისა და მუსიკის იმპროვიზაციული ხასიათი და, მეორე მხრივ, შესრულების თავისებურებები (ერთხმიანი შესრულება ფერხულის გარეშე), გვაფიქრებინებს, რომ ისინი მოგვიანებით უნდა იყოს შექმნილი. თვით ფორმულირებაც – „სიმღერა-ფერხული“, რომლითაც ვახასიათებთ სვანური სამონადირეო მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშებს, არ მიესადაგება ასეთ ვარიანტებს. იგივე შეიძლება ითქვას სამხმინ ვარიანტებზე ჭუნირის თანხლებით, სადაც ხშირ შემთხვევაში, საკრავი ერთ-ერთი გუნდის პარტიას ცვლის. ზოგადად, საკრავის შემოტანა სიმღერებში, მკვლევართა აზრით, გვიანდელი მოვლენაა. გვიანდელ მოვლენად მიგვაჩნია ისიც, რომ ზოგიერთი სვანური სიმღერა, მაგ: „ამირანი“ და მისი ვარიანტები, ქართულენოვანი ტექსტით სრულდება. მით უფრო, როცა ამირანისადმი მიძღვნილი ეპოსის სხვა ჟანრის ნიმუშები სვანურ ენაზეა ჩაწერილი. თუ გავითვალისწინებთ ამირანის სვანურ წარმოშობას, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველად ამ სიმღერებს სვანური ტექსტი ექნებოდათ, რომელიც, სამწუხაროდ, არ შემოგვრჩა. ასევე გვიანდელი მოვლენაა სამონადირეო სიმღერების ტექსტების გამოყენება სხვა ჟანრის ნიმუშებში: შაირში („იმშა ბეთქილი“, „ქებული თაბი გოშთელიანი“), ბალადაში („დალა კოჯას ხელღვაჟალე“), სუფრულში და მესტირულში („ავთანდილ გადინადირა“) და ა.შ. რაც შეეხება სვანური სამონადირეო სიმღერების თანამედროვე ნიმუშებს, ორი ვარიანტიდან ერთი სამხმინია და ხელთ გვაქვს მისი მხოლოდ სანოტო ჩანაწერი ტექსტის გარეშე, ორგუნდოვანია და გამომსახველობით ჩვენს მიერ განხილულ სიმღერებს უახლოვდება, მეორე კი სამგლოვიარო ხასიათის სამონადირეო ბალადას წარმოადგენს ჭუნირის თანხლებით.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ სვანური სამონადირეო სიმღერა-ფერხულების უძველეს ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს სამხმინი და ორგუნდოვანი ვარიანტები სოლისტი-კორიფეს საწყისი ფრაზით, ორგუნდოვანი წყობით, ერთი მხრივ, სოლისტისა და გუნდის, მეორე მხრივ, კი – გუნდების დიალოგური მონაცვლეობით (ზოგ შემთხვევაში, ორივე გუნდს თავისი დამწყები ჰყავს), რეფრენის გამეორებით ყოველი ფრაზის დასაწყისში და (ან) ბოლოს, რომელიც შინაარსს მოკლებული სიტყვების (გლოსოლალიების) თანმიმდევრობას წარმოადგენს, მცირე ღიაპაზონის მელოდიური ფრაზებით

(ხშირად სვანური ტირილის ტიპის), მარტივი, ერთი-ორი თანხმოვანის მონაცვლეობაზე აგებული ჰარმონიით, საფერხულო ნაბიჯის მეტრ-რიტმით (ძირითადად ორწილადი), საფერხულო შესრულებით და რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, არქაული ლექსისათვის დამახასიათებელი სალექსო ზომით, რვაშეცვლიანი ზაირით, რომელიც შესაბამისობაშია ფერხულის მეტრ-რიტმთან³ გამოყოფილი კიდევ ერთ მომენტს – ე.წ. „სიტყვათაშორისი გლოსოლალიები“ სიტყარბეს, რომლებიც, ზოგ შემთხვევაში, ისე უხვადაა გაჯერებული ტექსტით, რომ სიტყვების გაგება საკმაოდ რთული ხდება. ჩვენი აზრით, ეს ფაქტი, გლოსოლალიების სიტყარბის მსგავსად, სიმღერის სიძველის დამადასტურებელი ნიშანია.

გამოყენებული ლიტერატურა

- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *სვანური ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.
- ახობაძე, ვლადიმერი. (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა
- ვირსალაძე, ელენე. (1964). *ქართული სამონადირეო ეპოსი*. თბილისი: მეცნიერება.
- თათარაძე, ავთანდილ. (1976). *ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები*. თბილისი: განათლება.
- ნიჟარაძე, ბესარიონ. (1887). *სვანური ლექსები*. გაზ. „ივერია“.
- ვალიაშვილი, ზაქარია. (1909). *ქართული ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ქართული ფილარმონიული საზოგადოება
- ქართული ხალხური პოეზია*. (1979). ტ. VII. თბილისი: მეცნიერება.
- შანიძე, აკაკი, თოფურია, ვარლამ და გუჯგუჯიანი, ა. (1939). *სვანური პოეზია*. თბილისი: მეცნიერება.
- ჯანელიძე, დიმიტრი. (1983). *ქართული თეატრის ისტორია*. თბილისი: განათლება.

შენიშვნები

¹ ამის შესახებ იხ.: ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. კრებული. (2004). რედაქტორები წერეთელი რუსუდანი და ჟორდანიას იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

² ამ შემთხვევაში, ზაირში იგულისხმება სიმღერის ისეთი ფორმა, რომელიც სოლისტის თხრობითი შინაარსის კუბლეტებისა და გუნდის მოკლე მისამღერის დიალოგს ემყარება.

³ აღსანიშნავია, რომ ლექსების სახით შემორჩენილი სვანური სიმღერების ტექსტებიც რვაშეცვლიან ზაირს ემყარება.

SVAN HUNTING SONGS

As is usually known hunting is one of the most ancient activities of man; accordingly, specimens of artistic work associated with it must be of archaic origin; hence they are of great interest to scholars. In Georgia hunting traditions and hunting folklore have been preserved in the mountainous regions. In this connection the most noteworthy is Svaneti, where the beliefs and images, customs and traditions, rituals and what is most important, the most ancient round-dance songs connected to hunting, have been preserved to this day, still maintaining their vitality.

I consider it important that a great part of the material that my presentation is based on was provided by Svan hunters, their descendants and Svan singers I got directly in touch with. I'd also like to add that, as a native of Svaneti, since my childhood I have been a witness to many customs and traditions (hunting traditions among them) that are still practiced in everyday life in Svaneti. And again one of the most significant and necessary points is my knowledge of the Svanian language, which helps me greatly in researching Svan folklore.

Musical specimens of Svan hunting folklore are interesting from several angles. Firstly, by the fact that they reflect the beliefs, images, customs and traditions of pagan times; secondly, by the archaic form of their performance, in the form of choral singing with round-dances, and thirdly, in these most ancient specimens well-established three-part vocal polyphony dominates, which in itself is an eloquent fact facilitating the studying of the genesis of Georgian polyphony.

The present paper aims to classify Svan round-dance songs, known to us, and to discuss them from the viewpoint of Svan hunting beliefs and images, and customs and traditions¹, reasoning about their musical language and the performing tradition. All these provide grounds for bringing forward various layers of Svan folklore, from the most archaic to those created comparatively later up to modern songs.

The Svan hunting round-dance songs, which I know, can be divided into three groups:

1) The so-called "Dali² cycle" songs, which are divided into several sub-groups according to their content: a) songs associated with Dali's childbirth: "Dala kojas khelghvazhale" (Dali is delivering a baby in the rocks) and its variants, also the song "Metkhviar mare" (A hunter); b) songs narrating relations between Dali and the hunter: variants of Betkil ("Bail Betkil", "Bail ilba", "Betkan kvitsra" (Betkan's aurochs), "Metgi", "Betkan", "Betken", "Metkhviar Betkila lighlar" (song of the hunter Betkil), "Bail Betken", "Betkil", "Imsha Betkil" (which Betkil) variants of "Chorla" ("Khocha metkhviar Chorla" – Chorla, a good hunter), "Chorla metkhviar" (The hunter Chorla), "Kalay" (name of a hunter), "Tvetne Mangur" (White Mangur; Mangur – a hunter's name),

variants of “Avtandil” c) variants of “Amiran” - “Sanadiros mivdiodi” (I was going hunting), “Amiran’s round-dance song”, “Sanadiro” (Hunting song), “Sanadiro Amiranze” (Hunting song about Amiran), “Sanadiro perkhuli” (Hunting round-dance song), “Amiran da dzmani misni” (Amiran and his brothers).

2) Laudatory songs about famous hunters: “Lemchil” and its variants, “Kebuli Tabi Goshteliani” (Glorious Tabi Goshteliani);

3) Songs about the hunter Givergila: “Shisha da Gergil” (Shisha and Gergil) and its variants (“Shilesa and Gergil”, “Geregil” and so on).

4) Songs dedicated to hounds belonging to hunters: “Qursha” and its variants;

5) Modern songs about hunters: “Ushgulas makhe ghvazhare” (Valiant men of Ushguli) and “Simghera monadireebze” (A song about hunters).

Dali is one of the main characters of Svan mythology, and controls the fate of hunters. In the imagination of Svans, she is a female deity of seductive beauty, who lives in the rocks. Though she can bear children like a human being, she suffers the same pains in childbirth as any mortal woman and screams. Every famous hunter is destined to be enchanted by her beauty and according to how he behaves, he is either punished by the goddess, or enjoys her favour. In the songs “Dala Kojas Khelghvazhale” and “Metkhviar mare”, the hunter saves Dali’s child and accordingly is guaranteed successful hunting. Hunters Betkil, Chorla, Kala and Avtandil violate the hunting taboos in different ways and fall victims to Dali’s wrath. Namely, Betkili is punished for having gone hunting “unclean” and also for having given away Dali’s present (besides this, in this song Dali’s ability of turning into an animal is emphasized), Chola and Kala – for having killed too many wild animals, Avtandil – for having slept with a woman before going hunting and for having killed “an unusual”, “the chosen” animal. The hunter Mangur who takes shelter in Dali’s cave without her permission, on the one hand by her “humane behaviour”, and on the other hand by becoming the goddess’s lover deserves her favour.

As for the songs associated with Amiran, they lack similar motifs, though what is interesting is the hereditary relationship between Dali and Amiran – according to quite a few folklore sources Amiran is Dali’s son, which, on the one hand is proved by his unusual strength and on the other by giving the name “Sanadiro” (Hunting songs) to the songs associated with the name of this hero.

The importance and the role of hunting in the life of Svans are emphasized by their attitude to hunters. A good hunter was a famous and worthy man, respected both by the old and the young, everyone was to follow his example. Givergil was a hunter like that, to him people dedicated the song “Lemchil” (in some places “Lemchiliakash” (meaning “may you reach old age”). In this song people bless the good hunter emphasizing the best traits of his character.

The song “Kebuli Tabi Goshteliani” (The glorious hunter Tabi Goshteliani) is dedicated to Tabi Goshteliani, a famous Svan hunter. In this round dance song, on the one hand people praise the hunter who courageously kills a man-eating tiger, and on the other – the song describes the ritual of lamenting over the killing of such a rare and

respected animal; as it has been found out this tradition is characteristic not only of Georgians but of different peoples of the world as well. In this case they lamented over the killed animal as many times “as there were stripes on its body”.

Among the Svaneti fieldwork materials there is a song “Shisha da Gergili” and its versions. According to Tataradze’s information it is connected with discovering the Tskharvashi mineral water and accordingly “their provenance must be looked for in connection with the initial settling of the territory of Svaneti” (Tataradze, 1976:137). This surmise of the scholar is based on the so-called “round step/foot” (Svanian “Murgval Tshishk”), which is considered to be the earliest kind of round dance. I should also like to add that “Shisha and Gergil” has all the features characteristic of all of the most ancient hunting songs both from the viewpoint of musical expressiveness and the distinct and characteristic features of their performance, which I shall dwell on below.

As is usually known, hunters were always accompanied by their dogs, and were devoted to them; apart from helping their masters in hunting, if the latter happened to be in danger they let the people know about their predicament by loud barking. In Georgian reality it is the magic pup Qursha, which was hatched from a fowl’s egg. After being found by a hunter, the dog became his loyal companion in all his hunting expeditions. In the Svan song “Shavo Qurshao” (My black Qursha), the hunter loses his devoted dog and mourns for it. Betkel was also accompanied by hunting dogs, whose yelping could reach the village. With the help of their dogs hunters Chorla and Kala got in touch with St George (a Christian saint) who saved the hunters doomed to death by the female god Dali.

I think it expedient to mention those hunting songs which were created relatively recently. These are the round dance songs “Ushgulas makhe khvazhare” and “simgera monadireebze” (“A song about hunters” – this title, unlike other titles, is in Georgian). They tell the story of the courageous hunters from Ushguli who went hunting but were buried alive in an avalanche started by a group of aurochs. In both of these songs the prophetic meaning of a dream of the hunter is emphasized, such as meeting a flock of birds on the way or coming across a “Kajis tkha” (Devil’s goat) at whom all the hunters fired but “not a hair fell from it”. Though there is no mention of Dali in the text of these songs, her presence is felt at every step. I think that the fact that even now Svans have the same attitude to hunting their distant ancestors once had tells a lot.

Many versions of Svan hunting songs have come down to this day, among them being solo and three-part songs accompanied by the chuniri (bowed three-stringed instrument), and chuniri and changi (harp) or without, with the beginning phrase of the soloist or without, two-choired or single-choired, some consisting of stanzas, some having a two-section structure, where the second, faster part may either be accompanied by fast clapping or not, and also the text being more or less complete. Some songs have been written down in musical notation, transcribed by some scholars (Araqishvili, Aslanishvili, Akhobadze, Kokeladze, Makharadze, Chijavadze,

Rosebashvili and others). Though it should be taken into consideration that a definite number of musical specimens (e.g. “Qursha”, “Avtandili”, “Chorla”, “Kala”, “Tvetne mangur”) have survived without any audio-material and in some cases in order to study them I have had to use a comparative method with similar specimens preserved in other provinces of Georgia, sometimes I limit myself only to the analysis of the verbal text. For instance the Svan song “Qurshao” (dog’s name) has survived only as a poem written down by Besarion Nizharadze (“Iveria”, 1887, No 212), but even at a glance it is clear that the poem is the verbal text of a song. It is corroborated by the repetition of the word twice at the end of every line, which must have been used to determine the metre-rhythm when singing. The information provided by El. Virsaladze proves that “Shavo-Qurshao” was a round-dance choral song, and “in its performance two semicircles of the choir and the round dancers participated” (El. Virsaladze, 1964:65). As for “Chorla”, “Kala” and “Tvetne mangur”, in “The Svan Poetry” they, together with “Dala kojas khelghvazhale”, “Betkili” and other hunting songs are classed together under the title “Religious Songs” (Shanidze, Topuria, Gujejiani, 1939:276), besides that, in D. Janelidze’s opinion “Chorla” and supposedly “Kala” are “a mystery performance in the form of a round-dance” (Janelidze, 1983:61). In “The Svan Poetry” I have traced two Svan texts of “Avtandil”, which is presented among “the songs adapted from the Georgian”, though their audio variants are not available. In this connection the poem “Glorious Tabi Goshteliani” is very interesting; in the commentaries it is referred to as “a round-dance” shairi (Georgian Folklore Poetry. Vol. VII). Among the songs preserved in V. Akhobadze’s archives I have discovered “Shairi Tanabil Goshteliane” (a verse about Tanabil Goshteliani), which was recorded together with “Shairi Bemurzela” I have already studied; it is accompanied by the following commentary “the tune is the same”. It follows therefore that we can speak about the music of the above song and the form of its performance³.

As for the musical expressiveness of the Svan hunting songs, here I would like to single out several moments: having collected the numerous variants now in my possession, I have come to the conclusion that the three-part specimens without any accompaniment belong to the most ancient layer of this genre. As for the solo versions of the above-mentioned songs, accompanied by the chuniri (“Dala kojas khelghvazhale”, “Betkili”, “Lemchil”) they may be considered to have been created at a later date, judging by the improvised character of the text and the music and the musical expression which is inconsistent with the text. The term “round-dance song” itself I use to characterize the specimens of the Svan musical hunting folklore does not suit such versions. The same may be said about the three-part variants accompanied by the chuniri, where, in most cases, the instrument substitutes for the part of one of the choirs. Scholars generally consider that musical instruments were introduced into singing at a later stage. I think it is also a characteristic of a later period when Svan songs are performed on a Georgian text, e.g. “Amirani” and some of its versions, especially in those cases when the other specimens of the songs, dedicated to Amiran’s epos (epic), are recorded in the Svan language. If we take into account

Amiran's Svan provenance, it may be presumed that originally the songs must have had Svanian texts, which, unfortunately, have not always survived. The use of the texts of hunting songs in the specimens of other genres is also a later phenomenon: in a shairi ("Imsha Betkil", "Kebuli Tabi Goshteliani"), a ballad ("Dala kojas khelghvazhale"), a drinking song and a bag-pipe song ("Avtandil gadinadira" – "Avtandil went hunting") and others. As for the modern specimens of Svan hunting songs, of the two versions one of them is three-part and I have only its musical transcription without the text. It is performed by two choirs, its expressiveness bearing affinity to the songs discussed above, the other is a hunting ballad, a dirge, accompanied by the chuniri.

Therefore it may be said that the most ancient specimens of Svan hunting songs must be considered the three-part and two-choir songs, which begin with a phrase of the soloist-corypheus. These can be an alternation of a soloist and a choir on one hand, or two choirs on the one hand (in some cases each choir has its own soloist) starting (or finishing) every repetition with a refrain, consisting of a sequence of meaningless words (glossolalia); there may be melodic phrases of a small range (often of a Svan dirge-type), with simple harmony built on the alternation of only a couple of chords, the metre-rhythm of a round-dance step (in most cases duple metre and what is the most significant, the verse metre, eight-syllable "shairi" which corresponds to the metre-rhythm of the round dance⁴. I should like to emphasize another fact – the abundance of "glossolalias within the word" sometimes used in the text so frequently that it makes it difficult to understand the meaning of the text. In my opinion this fact, together with the great number of nonsense syllables (glossolalia), speaks in favour of the ancient character of such songs.

Notes

¹ I have discussed Svan hunting traditions in my paper included in the collection of works presented at the 2nd International Symposium on Polyphony, in 2004 (published in 2005, Tbilisi).

² Dali is a one of the main pagan deities in Svaneti. She is the female god of hunting.

³ In this case **shairi** means a form of a song which is based on the dialogue between narrative stanzas performed by the soloist and a short refrain of the choir.

⁴ It should be noted that the texts of the Svan songs that have survived in poems, are also based on the eight-syllable "shairi".

References

- Araqishvili, Dimitri. (1950). *Svanuri khalkhuri simgherebi (Svan Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian).
- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Kartuli (Svanuri) khalkhuri simgherebis krebuli [Georgian (Svan) Folk Songs]*. Tbilisi: Technika da shroma (in Georgian).
- Janelidze, Dimitri. (1983). *Kartuli teatris istoria (History of Georgian Theater)*. Tbilisi: Ganatleba (in Georgian).
- Georgian Folk Poetry. (1979). T.VII. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Paliashvili, Zakaria. (1909). *Kartuli khalkhuri simgherebis krebuli (Georgian Folk Songs Collection)*. Tbilisi: Kartuli pilarmponiuli sazogadoeba (in Georgian).
- Shanidze Akaki, Topuria, Varlam and Gudzedziani, A. (1939). *Svanuri poezia (Svan Poetry)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Tataradze, Avtandil. (1976). *Dzveli kartuli (svanuri) perkhulebi [Old Georgian (Svan) Round Dances]*. Tbilisi: Ganatleba (in Georgian).
- Nizharadze, Besarion. (1887) "Svanuri legendebi" ("Svan Legends"). Newspaper *Iveria* (in Georgian).
- Virsaladze, Elene. (1964). *Kartuli samonadireo eposi (Georgian Hunting Epos)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).

**თანამედროვე კულტურაში სუტარტინესის გავრცელების
ორი ბზა: სასულიერო და სამეცნიერო**

ლიტვეური ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთ ყველაზე განსაკუთრებულ სიმბოლოს XX საუკუნის დასაწყისიდან წარმოადგენს *სუტარტინესი* (უძველესი პოლიფონიური გალობა). 100 წელზე მეტი ხნის წინ, 1904 წელს, მღოღცველი ადოლფას საბალიაუსკასი (Adolfas Sabaliauskas) წერდა: „ყველა ეს მელოდია აუცილებლად უნდა ჩაიწეროს. ისინი გადაიქცევიან უშრეტ წყაროდ ლიტველი კომპოზიტორებისათვის და გააერთიანებენ სრულიად ლიტვეურ სულს. და არა მარტო ლიტველები, არამედ უცხოელებიც შეიგრძნობენ მათ ჭეშმარიტ სილამაზეს“ (Ruta, 1904:37-38). XIX საუკუნის დასასრულს საბალიაუსკასმა „აღმოაჩინა“ *სუტარტინესი* სეკუნდებით და გააცნო ისინი ვიზიტად მყოფ ფინელ პროფესორს აუკუსტი რობერტ ნიემის (Aukusti Robert Niemi), რომელმაც გამოაქვეყნა ამ საგალობელთა კრებული 1916 წელს (Sabaliauskas, 1916).

XX საუკუნის I ნახევრის პრესაში მრავალი ღრმაზოროვანი იდეა არსებობდა *სუტარტინესის* შესახებ. ებრაული წარმოშობის გერმანელმა კომპოზიტორმა და მუსიკოლოგმა ედვინ გეისტმა (Edwin Geist), რომელიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ლიტვაში 1933-1942 წ. შეადარა *სუტარტინესი* XX საუკუნის ყველაზე თანამედროვე ნაწარმოებებს. ის აღნიშნავს, რომ „ატონალობის ძირითადი არსი ამჟღავნებს ცნობიერ თუ არაცნობიერ კავშირს *სუტარტინესთან*. პარალელური სეკუნდების სიმკვეთრე და მეოთხედი ინტერვალებით მოძრაობა თანაბრად ახასიათებს, როგორც თანამედროვე მუსიკას, ისე *სუტარტინესს* (Geist, 1938:284). გეისტი ამტკიცებს, რომ „*სუტარტინესი* წარმოადგენს ადრეული ატონალური მუსიკის ტიპს. ჩვენ *სუტარტინესში* შეგვიძლია შევიგრძნოთ XX საუკუნის ატონალური მუსიკის მხატვრული მიმართულება“ (იქვე).

ჩვენ არ უნდა დაგვაფიქვდეს იგივე პერიოდის მეორე ლიტველი კომპოზიტორის კაზიმირას ვიქტორას ბანაიტის (Kazimieras Viktoras Banaitis) შეხედულებები: „*სუტარტინესი*, რომელიც სეკუნდებით იმღერება, არის ჩვენი ფოლკლორის ნამდვილი საგანძური! შეიძლება ვთქვათ, რომ უძველეს დროში დისონანსმა ემანსიპაცია განიცადა სოფლის მომღერლებთან და საუკუნეებით გაუსწრო ევროპელ მუსიკალურ მოღერნისტებს“ (Kuèiūnas, 1990).

სანამ *სუტარტინესის* გადაშენებით გამოწვეულ სინანულს განიცდიდნენ (ის საუბრობდა XX ს-ის I მეოთხედზე – ხაზგასმა ავტორისაა, დ. რ-ვ.), გეისტს მოუვიდა ორიგინალური იდეა: „მანამდე სანამ კოსმოგენური წესი იარსებებს, არაფერი, რაც ერთხელ მოველინა ჭეყანას, არ გაუჩინარდება. მისტიკური ხიდი, რომელსაც მივყავართ *სუტარტინესიდან* თანამედროვე

მუსიკალურ ფენომენად, ნათელს ხდის, რომ ლიტერული სიმღერის ეს უძველესი ფორმა არ დაკარგულა“ (Geist, 1940:65).

წინამდებარე ნარკვევის მიზანია მეტი სიღრმით ვიმსჯელოთ იმ გზებზე, რომლებითაც *სუტარტინესის* ახლად შექმნილი ფორმები შემოვიდნენ თანამედროვე კულტურაში (XX–XXI საუკუნეების მიჯნა).

ექვბარეშეა, *სუტარტინესი* შეიცავს მრავალ დამადასტურებელ ნიშანს იმისა, რომ იგი იყო ძველი ლიტერული (ბალტიისპირული?) მნიშვნელოვანი ცერემონიების, რიტუალების ნაწილი [მათი მოუქნელი სტრუქტურა; ჩაკეტილი, სიმეტრიული ფორმა; ლოგიკური, ორ სეკუნდურ ინტერვალთან ტონს შორის არსებული კანონიზირებული წესი, მათი შესრულების დეტალები და სიმღერის გარემოებები, **ონომატოპეა** (onomatopoeia-ლინგვა, ჟღერადობის მიბაძვა), მათი მომხიბლავი მონოტონურობა და ა.შ.).

ცნობილია, რომ მუსიკა სრულდებოდა სპეციალურ ადგილას და უძველესი კულტურების უმრავლესობაში ატარებდა სოციალურ ფუნქციებს. ის გამოიყენებოდა საგანგებო დროს, სრულდებოდა განსაკუთრებული წესის დაცვით. ექვბარეშეა, რომ ლიტერული პოლიფონიური სიმღერების – *სუტარტინესის* პირველ შემსრულებლებს უძველეს დროში ჰქონდათ პოეტური და მუსიკალური ფორმულების საკუთარი სისტემა, რომელიც შესაბამისობაში მოდიოდა რიტუალურ წამოდგენებთან. სამწუხაროდ, არ გაგვაჩნია ამ ტიპის მუსიკის წერილობითი ტრაქტატები, უძველესი ლიტერატურული ძეგლები, მსგავსად უძველესი ჩინური „Shi ci zini“ (სიმღერათა წიგნი), ირანული „Avesta“, ძველი აღთქმიდან „სიმღერათა სიმღერა“ და სხვ. *სუტარტინესის* ტრადიცია არ არის წერილობითი; მან ჩვენამდე მრავალი თაობის მეშვეობით მოაღწია. კომპოზიციისა და შესრულების წესები და მათთან დაკავშირებული მკაცრი კანონები განამტკიცებენ *სუტარტინესის* სტრუქტურას, შესრულების სპეციფიკურ ნიშანთვისებებს და ფოლკლორულ ტერმინოლოგიას.

ყურადღებას იქცევს ანალოგიები *სუტარტინესისა* და პოეტურ ტრადიციას შორის, მაგალითად, შუა საუკუნეების კანონიკური პოეზიასთან – მარცვლების მეტათეზისი, ინვერსია და პალინდრომი¹. ანალოგიურად, ნაწილების დაყოფა, გადანაცვლება და პირიქით კითხვა ახასიათებს ლიტერულ *სუტარტინესსაც*. ჩვენ შეგვიძლია ვნახოთ მათში სარკისებური არეკვლის პრინციპი, რომელიც *სუტარტინესის* დიდი ნაწილის საფუძველია. მართლაც, გავრცელებულია *სუტარტინესის* მუსიკალური ტექსტის (მაგალითად, რიტმული ფიგურის) წაკითხვა უკუღმა, სარკისებური პრინციპი, რომელიც მოიცავს როგორც მუსიკალურ, ისე ვერბალურ ტექსტს (მაგ. 1, 2, 3).

ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ეს არ არის მხოლოდ *სუტარტინესისთვის* დამახასიათებელი პრინციპი, რომელსაც ბევრი მუსიკოლოგი ხსნის, როგორც რიტმის კომპლემენტარულ შეთანხმებას. როგორც ვიცით, უძველესი დროიდან მოყოლებული, სხვადასხვა წმიდა ნაწერი და წმიდა (მაგიური) ტექსტი, მაგალითად, შელოცვები იწერებოდა უკნიდან-წინისკენ პრინციპით (Рационал-Вичининс, 2001).

აუცილებელია ყურადღება მივაქციოთ რიცხვ 5-ს, რომელსაც *სუტარტინესის* პოლიფონიური მუსიკის ტრადიციაში სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ინსტრუმენტული *სუტარტინესი* შეიძლება დაიკრას მხოლოდ 5 სიმიან *kankles*-სა (ლიტვური ციტრა) ან 5 *ragai*-ზე (ვალტორნა, ლიტვური ხის საყვირები) (რაგაი აერთიანებს 5 საყვირს) (აუდიო მაგ. 1). ხშირად, მრავალხმიანი სასტვენის (*skuduėiai*) ჯგუფი ერთად ჩაბერავს საკრავს (უფროსი თაობა ამტკიცებს რომ ჯგუფში 5 სასტვენი, შეიძლება მეტიც იყოს ან არა (Paliulis, 1959:11) (აუდიო მაგ. 2), მაგრამ არსებობს რწმენა, რომ მრავალხმიანი სასტვენების გაფართოებული რაოდენობა – 6-7 – მოგვიანებით შემოვიდა) 5 ხმა *სუტარტინესის* წყობაში უმეტესად მიიღება გალობით, 2 გრძელი ხის საყვირის (*daudytės* 150-2მ.) და 2 ხის ფლეიტის (*lumzdėiai*) ან 5 სასტვენის 2 მრავალხმიანი ჯგუფის (2+3) მეშვეობით (სურ. 1, 2, 3, 4, 5).

ასევე საინტერესოა, რომ 5 ბგერიან გამაში გვხვდება 2 მეზობელი სეკუნდური ინტერვალით დაშორებული ტონი. ტერცია არის „მოღუსი“ რომელიც საზღვრავს სხვა „მოღუსის“ ცენტრალურ ხმოვანებას, რომელიც მთელი გაშის ვოკალურ ღერძს წარმოადგენს. ეჭვგარეშეა, რომ იმის სიდრმისეული შესწავლა, თუ რას ასიმბოლოებს 5 ბგერიანი ერთიანობა, მომავლის საქმეა, აქ მხოლოდ რამდენიმე მოკრძალებული მოსაზრებით შემოვიფარგლეთ (მაგ. 4, 5; აუდიო მაგ. 3).

ძველი მგალობლების გადმოცემებიდან ჩანს, რომ მართლაც არსებობდა წმიდა გალობის გადაცემის „იდუმალი ცოდნა“ და ტრადიცია. XIX ს.-ის მგალობლის სიტყვებით, „ისინი თავიანთი დედებისაგან სწავლობენ საგალობლებს და ინახავენ ამ საიდუმლოს, იშვიათად ასრულებენ და არ ცვლიან სიტყვებს“ (Русское географическое общество, №31: 89). საგალობლებთან დაკავშირებული საიდუმლოს შენახვა და სიტყვების უცვლელობა მეტყველებს *სუტარტინესის* მნიშვნელობასა და სიწმიდეზე.

განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ შემგროვებლებს (*rinkėjai*) – ანუ მათ, ვინც ქმნის და აგროვებს *სუტარტინულ* ლირიკას. შემთხვევითი არ არის, რომ მგალობელ-შემგროვებელთა მიერ *სუტარტინესის* ქმნალობის ყველაზე მნიშვნელოვანი პროცესი (ლექსის და მელოდიის შეკრება) დაკავშირებულია რთვა-ქსოვის ტერმინოლოგიასთან. უნდა გვახსოვდეს, რომ დიდი ხნის წინ ოსტატების (მრთველების, მჭედლების, მექოთნეების, პოეტებისა და მუსიკოსების) მოღვაწეობას პრაქტიკული და კოსმოლოგიური მნიშვნელობა ჰქონდა. ქმნალობა დაკავშირებული იყო მკაცრ წესებთან – სიმღერას, ცეკვას, მუსიკის შექმნას, დართვას, დაწვნას მაგიური მნიშვნელობა აქვს და ნიშნავს ქაოსის გარდაქმნას კოსმიურ პარმონიად. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ამ თვალსაზრისით, ლიტვური *სუტარტინესის* გალობა და წმიდა პოეზიის შეკრება (შექმნა) ერთმანეთთანაა დაკავშირებული.

ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს ვუწოდოთ *სუტარტინესს* „სასულიერო“ ამ სიტყვის საყოველთაო გაგებით, რაც პირდაპირ არის დაკავშირებული ღვთიურთან და რაც გამოირიცხავს ყოველდღიურს, ჩვეულებრივს, საეროს. ტრადიციულ კულტურაში საერო შეიძლება ახლოს იყოს სასულიეროსთან:

სუტარტინესისა და რიტუალის სიახლოვე, მაგალითად, სუტარტინესის ნებისმიერ დროს და ადგილას გაღობა და ა.შ. XX ს.-ის დასაწყისში იგალობებოდა პაროდიული სუტარტინესი (მაგ: ქათმის ყივილის იმიტაცია გაღობისას „ეს ჩემია, ეს შენია, დაფაწყოთ ისინი ერთად, გახდება ორი“²⁰ და ა.შ.). ეს სასულიერო-საერო მახასიათებელი, ეჭვგარეშეა, მოგვიანებით შემოვიდა და არ მიეკუთვნება სუტარტინესის „ოქროს ხანის“ პერიოდს. ამიტომ, ვფიქრობ, რომ ეს თანამედროვე კულტურის განსაკუთრებულ მახასიათებელს წარმოადგენს და მალე იქცევა სოფლად სუტარტინესის ტრადიციის ბუნებრივ გაგრძელებად.

ამგვარად, წინამდებარე მოხსენებაში შევეცდები მოკლედ მიმოვიხილო სუტარტინესის ღიფუხიის მიმდინარე მდგომარეობა, რომელიც მას აკავშირებს ფოლკლორთან, ფოლკროკთან, ფოლკჯაზთან და სხვა საანსამბლო საქმიანობასთან. ვინაიდან თავად ვარ თანამედროვე ფოლკლორული პროცესის მონაწილე (20 წლის მანძილზე ვხელმძღვანელობდი სუტარტინესის მგალობელთა ანსამბლს „Trysketuriose“), გამოვიყენებ ჩემს საკონცერტო გამოცდილებასაც. მოხსენების მიზნიდან გამომდინარე, მე განგებ არ მიმოვიხილავ იმ ლიტველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს (Juozas Gruodis, Stasys Vainiūnas, Feliksas Bajoras, Algirdas Martinaitis, Vytautas Montvila და სხვ.), რომლებშიც სუტარტინესის არსია გადმოტანილი და განცდის ხასიათით ახლოს დგას სუტარტინესის არქაულ სამყაროსთან. ვფიქრობ, ეს შემდგომი კვლევის საგანია.

როდესაც XX საუკუნის I ნახევარში სუტარტინესი აღარ იყო სოფლად ოჯახური ყოფის ნაწილი, ფოკლორისტებში პესიმიზმმა დაისადგურა. ეთნომუსიკოლოგი იადვიგა ჩურლიონიტე (Jadviga Čiurlionytė) 1949 წელს ამტკიცებდა, რომ „ახალგაზრდებს აღარ აინტერესებთ სუტარტინესი და ეს ბუნებრივია. ისინი იშვიათია თანამედროვე მუსიკალურ ცხოვრებაში, ხოლო ყურები (სმენა) მიჩვეულია თანამედროვე მუსიკას, ამიტომ სუტარტინესი უცნაურად ჟღერს“. პესიმიზმი გაძლიერდა 1969 წელს, როცა დაიწყო სუტარტინესის სახალხო შესრულება; პირველად იგი აუღერდა, პოვილას მატაიტისის (Povilas Mataitis) მიერ ლიტვის მუსიკალური ფოლკლორის თეატრში გამართულ კონცერტზე. აქედან დაიწყო „რენესანსი“ სუტარტინესისა, რომლის ცოცხალი ხმოვანება გაისმა ფოლკ-ანსამბლების კონცერტებზე ქალაქში.

მე განვიხილავ სუტარტინესის გავრცელებას თანამედროვე კულტურის ორი, სასულიერო და საერო მიმართულებით. სუტარტინესი თანდათან დაშორდა სტანდარტს; ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემი გახდა მაშინ, როცა მატაიტისის ჯგუფმა დაიწყო მოღვაწეობა. 1980-იან და 1990-იან წლებში მრავალი ფოლკლორული ჯგუფი „აღამაზებდა“ თავის რეპერტუარს სუტარტინესით და ასრულებდა მას ოკეანესგაღმა კონცერტებში, სადაც ლიტვური ეროვნული იდენტურობის იმიჯს აყალიბებდა. ცხადია, სუტარტინესი თითო-ორიოლად იყო წარმოდგენილი ამ კონცერტებზე და ეგზოტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ არა მარტო უცხოელებზე, არამედ თავად შემსრულებლებზეც.

20 წელზე მეტია, ყოველწლიური საერთაშორისო ფესტივალი „skamba, skamba kankliai“ აწყობს სუტარტინესის სპეციალურ საღამოებს ვილნიუსში.

თქვენ შეგიძლიათ ნახოთ მრავალი ანსამბლი ვილნიუსიდან და სხვა ქალაქებიდან, რომლებიც გალობენ, ცეკვავენ, და უკრავენ სხვადასხვა ინსტრუმენტზე (მრავალხმიან სასტვენზე, ხის საყვირზე, გრძელ ხის საყვირზე, სალამურზე და ა.შ.). ისინი გამოდიან ძველი ქალაქის სხვადასხვა ეზოში, უნივერსიტეტში, თრაკი კოშკში (სადაც იმართებოდა სპეციალური სამხედრო-ისტორიული სუტარტინეს-წარმოდგენები) და სხვანაირად. დროთა განმავლობაში ეს ჯგუფები მოსაწყენი ხდებოდა; მათ მიერ წარმოდგენილი სუტარტინესის არსი და ინტერპრეტაცია განსხვავებული ხარისხის იყო. მე და ჩემნაირად მოაზროვნე ადამიანები ცდილობენ შეასრულონ სუტარტინესი ისე, რომ მსმენელმა შეიგრძნოს მისი სიდიადე, მაგიური ძალა და ჰიპნოზური ეფექტი. იყო მცდელობა დაებრუნებინათ საერო უკან – სასულიერო წიადში, რისთვისაც შეირჩა განსაკუთრებული ადგილი – ბერნადინის ეკლესია ვილნიუსში (სურ. 6).

მსმენელების მიერ გაკეთებულმა კომენტარებმა გვაფიქრებინა, რომ ჩვენ წარმატებას მივაღწიეთ. ორ მათგანს სრულად მოვიყვანე ქვემოთ:

„შესაძლებელია კი, რომ სამყარო, რომელსაც ქმნიან წრეში ჩამდგარი მოძღვრებები, ავლენდეს. სულიერის საზომს, ნათლის მოლოდინს... ეს გრძნობა ამაღლებს მსმენელს. ეს გამჭოლი პაუზები დაუჩინებოთ მოუწოდებს ყველას, შეუერთდეს სრულყოფილებისა და თანხმობის სამყაროს, რომელიც უმაღლეს მატერიალიზდება. რიტუალური ცეკვის ნელი მოძრაობით, წრე გადაიქცევა ხატად, ქალების ტანსაცმლის ორნამენტი კი საუკუნოვან მქრქალ ქსოვილად; ეს არის „ცოტა პაერი“, რომელსაც კიდევ ერთხელ ჩაისუნთქავს ლიტველი ცხოვრების ქარიშხლიდან...“ (Šorys, 1997:50).

„რა გვესმის ამ ჰიმნებიდან, როდესაც ერთად ვსხედვართ ასეულობით მოხიბლული ადამიანი? არ გვინდა, რომ ოდესმე დასრულდეს ამ წმინდა ხმოვანების მადლი და ნათელი... ჯამი, როდესაც ქალები, მხიარული ჟღერდებიან, მშვიდად მიაბიჯებენ ჭვავისა და სელის მინდორში (ჩვენ მათ ვერასოდეს ვხედავთ და ვერც ვერაფერს ნახავს ოდესმე)... საიდან მოდის სიმღერის ეს პანგები? იქნებ ამ ქალების პანგებით მოხიბლული გულების თრთოლევიდან? ან იქნებ იმ აუწყრელი გრძნობიდან, უხილავი ძაფებით რომ ამ ქალებისა და თვალუწვდენელი მინდვრებიდან რომ მოდის, გაივლის ჩვენს გულებში და მიემართება მომავლისკენ, მაგრამ როგორ? შემდეგ ვინ იმღერებს ამ ჰიმნებს?“ (Lukoševičiūtė, 1997:49).

ნათელია, რომ „skamba, skamba kankliai“ სუტარტინესის სადამოები არ ემსახურება მარტო მათ გაგრძელებას. სუტარტინესის ყოველწლიურ „მუსიკალურ რიტუალს“ შეუძლია შემოიტანოს ნათელი ჩვენ სულებში – მრავალი ადამიანი ესწრება ამ კონცერტებს, თითქოს ეს იყოს რაღაც „მასობრივი“. უნდა ითქვას, რომ ამ კონცერტებს ესწრება ბევრი ისეთი ადამიანი, რომელიც სრულიად არ არიან დაინტერესებული ფოლკლორით. მაგრამ ამ სადამოების წყალობით, მჯერა, რომ შესაძლებელია ადამიანების მისწრაფებების შეცვლა, უფრო მეტიც, შესაძლებელია სუტარტინესისადმი დამოკიდებულების შეცვ-

ლაც; ხანდაზმული აუდიტორიის მიერ, *სუტარტინები* არ აღიქმება უბრალო გასართობ ჟანრად, ან უხეშ ლიტერატურულ გლეხურ კულტურად, რომელიც ზოგიერთმა კულტურულმა და სოციალურმა მოღვაწემ უკვე წარსულს ჩააბარა.

მე ვეყრდნობი საკუთარ ნაშრომებს (Raëlnaitė-Vyëinienė 2000; 2001 (a), (b); 2002(a), (b); 2003) და გამოსვლებს (კონცერტები, რომლებზეც სრულდება *სუტარტინები* მგალობელთა ჯგუფის მიერ „Trys Ketoriuose“), რათა დავასაბუთო იდეა იმის შესახებ, რომ *სუტარტინები* წარმოადგენს პროფესიული შემსრულებლობის უმაღლეს ფორმასა და სულის სრულყოფილებას. ის იბადება პატარა ჯგუფებში, რომლებიც უკრავენ და გალობენ *სუტარტინებს* სოფლად და მთელი თავისი ცხოვრება სრულყოფენ საკუთარ უნარ-ჩვევებს. დღესდღეობით, *სუტარტინების* ჯგუფები შეიძლება შევადაროთ პროფესიულ სიმებიან კვარტეტს, რომლის წევრებიც მთელს თავის დროს უთმობენ ერთად დაკვრას, სხვისი ინტერპრეტაციისა და შემოქმედებითი პოტენციის შეგრძნებას, მხატვრული პროდუქტის, როგორც ერთობლივი სულიერების შექმნას.

მართლაც, როცა ცდილობენ *სუტარტინებს* პროფესიული შესრულების მნიშვნელობა მიანიჭონ, მოყვარულ ფოლკანსამბლთა უმრავლესობა არად დაგიდევს *სუტარტინების* ტრადიციას, მისი გავრცელებისა და განვითარების მეთოდებს. ბევრისათვის ლიტერატურული ფოლკლორის უნიკალური ნიმუში *სუტარტინები* გამოხატავს თითოეული ჩვენთაგანის სულს. ამასთან, ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ სოფლის ცხოვრების ტრადიციაში *სუტარტინები* არასდროს სრულდებოდა მასობრივად.

ახლა ვრცელდება იდეა, რომ თუ ახალგაზრდა თაობა მიიღებს *სუტარტინებს*, როგორც თავისას, იგი ჩვენი ცხოვრების ნაწილი გახდება. მე არ ვეთანხმები ამ აზრს. არ მიმაჩნია, რომ *სუტარტინები* უნდა გახდეს პოპულარული კულტურის ნაწილი, იაფი გამოყენების საგანი, სატყუარა ფოლკლორით დაუინტერესებელი ადამიანების მისაზიდად, რომ მათ „ესაუბრო“ მათთვის გასაგები ენით. როცა *სუტარტინები* მოუწოდებს პოპის მოყვარულ მასებს და მხოლოდ პოპმუსიკის ენა ესმის მსმენელს, მაშინ თავად *სუტარტინები* ღუმს. თქვენ შეიგრძნობთ ამას, როდესაც მოუსმენთ ისეთ ჯგუფებს, როგორიცაა „alvarinis“, „Pievos“, ზოგიერთი სიმღერა „Atalija“-ს მიერ და სხვ. ჩვენ ვსაუბრობთ არა რიტუალურ არამედ საერო *სუტარტინებსზე*.

საერო *სუტარტინების* გავრცელების კვალი, ნაწილობრივ, ჩემსკენ მოემართება. 2003 წ. Maerzmusik-ის (თანამედროვე მუსიკა) ფესტივალზე ახალგაზრდა კომპოზიტორებმა ლინას რიმშამ (Linas Rimša). და ლინას პაულაუსკისმა (Linas Paulauskis) ჩაწერეს *სუტარტინების* მგალობელი ჯგუფი („Trys Ketoriuose“), როგორც კლუბური მუსიკის ნიმუში, სახელწოდებით „E-sutartines party“. *სუტარტინების* მგალობლებს უნდა ესმინათ კლუბური მუსიკისთვის და ელექტრონული ჟღერადობისთვის; ავტოენტიკური გალობის თანხლების მიუხედავად, მისი სინატიფე იგნორირებულია. უნდა აღნიშნოს, რომ მიმზიდველი რეკლამის მიუხედავად (ავტოენტიკური *სუტარტინებისა* და კლუბური მუსიკის

პირველი ნაზავი“), ბერლინში ჩაწერილ ამ კონცერტს გაცილებით ნაკლები მიმდევარი აღმოაჩნდა, ვიდრე *სუტარტინესის* აუთენტური კონცერტებს.

ამ მაგალითის საფუძველზე, მსურს აღვნიშნო, რომ არ არის საჭირო *სუტარტინესის* თანამედროვეობის დაკავშირება მხოლოდ მექანიკურ კულტურასთან. არის სხვა ფორმები, რომლებსაც შეუძლიათ დაეხმარონ *სუტარტინესის* გავრცელებას თანამედროვე კულტურაში. ამის მაგალითია იმავე ბერლინის ფესტივალზე შესრულებული ნაწარმოები „Bienenmusik“ (მეფუტკრე), დაწერილი ზემოთ ხსენებული *სუტარტინესის* მგალობელთა ჯგუფისა და სიმებიანი კვარტეტისთვის „Chordos“, რომლის ავტორია სხვა ლიტველი კომპოზიტორი ალგირდას მარტინაიტის (Algirdas Martinaitis). მარტინაიტის მუსიკა შეიცავს *სუტარტინესის* ორიგინალურ ციტატას, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს სასულიერო (ფუტკრის შეუცნობელი სამყარო და სიმბოლო მისი იდეალური წესრიგისა) და საერო (მიწიერი ცხოვრება და არტისტის შთაგონება) საწყისებს.

სუტარტინესის კომპოზიციასთან ურთიერთკავშირის თემის გასაგრძელებლად მივმართავ ძველი თაობის კომპოზიტორის ბრონიუს კუტავიუსის (Bronius Kutavičius) ნაწარმოებს. მისი ორატორიებში „From the Jotvingian stone“ და „Magic Circle of Sanskrit“ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება რიტუალიზმს, მის სიახლოვეს ფოლკლორულ ტრადიციასთან, არქაულ მუსიკალურ განვითარებასა და სამყაროს აღქმას (Jasinskaitė – Jankauskienė 2001; Nakienė 2003:211-219 და სხვ.) მასში არ არის გამოყენებული *სუტარტინესის* ციტატები ან მათი აუთენტური ხმოვანება, იქმნება მხოლოდ არქეტიპის შთაბეჭდილება. კუტავიუსის ორატორიაში ეხვედებით მრავალ „წყაროს“ (ინტონაციური მოტივები, ფრაზები და ა.შ.), რომლებიც განვრცობილია კანონის (როგორც უნივერსალური მუსიკალური ფორმის) მსგავსად. კუტავიუსის ნაწარმოებებში ჰარმონიულადაა შეხამებული ერთმანეთთან *სუტარტინესის* სასულიერო ასპექტი და მისი შესრულების სტილი, რომელიც ძალიან უახლოვდება ტრადიციული სას. ორატორიის მეორე ნაწილში „From the Jotvingian stone“ 4 ქალი-შემსრულებელი მღერის 4 ხმაში, რომლის ცენტრიც არის კვინტის შემომღერება (გავიხსენოთ რიცხვ 5-ის სიმბოლიზმი: სამყაროს 4 ნაწილი და მისი ცენტრი. ეს ძალიან ახლოს დგას წარმოდგენის *სუტარტინესის* კონცეფციასთან – 4 ცეკვავეს, სანამ 4 მომღერალი კრავს წრეს და ერთდროულად უკრავს ტაშს რათა გამოყოს ერთი, ძირითადი წერტილი, თითქოს ბორბალში ღერძის მსგავსი).

ორატორიაში „Magic Circle of Sanskrit“ კანონის დაუსრულებელი ნაწილების უმრავლესობა (უღერადობა შექმნილია ძველებური წესით, სპეციფიკური ხმებით, იშვიათი საკრავებით) შეესაბამება *სუტარტინესის* ესთეტიკას, როგორც გარკვეულ დროში უღერად სივრცეს. თითოეული ნაწილი ღიაა, არა აქვს ზუსტი დასაწყისი და დასასრული; ეს ბაძებს მარადიული უღერადობის შთაბეჭდილებას და მოგვაგონებს *სუტარტინესის* წარმოშობას – „იმ გზით, რომლითაც თქვენ ირჩევთ სიტყვებს, შეარჩევთ იმდენს, რამდენიც გსურთ“.

ერთ-ერთი ნაწილის ლექსი ასეთია: „მე ვერ ვხედავ დასაბამს, ან დასასრულს, ვხედავ მხოლოდ მზის ბრუნვას“; ეს სემანტიკურად ძალიან ახლოსაა სუტარტინების გაღობის ხაზთან: „ერთი იწყებს, უცებ მეორე გამოსტაცებს, შემდეგ მესამე და ასე ვითარდება, მრავალ ხმასთან ერთად მრავალი მგალობელი“ (Paliulis, 1959: 291).

აღსანიშნავია, რომ ფოლკლორში სუტარტინებს ხშირად უწოდებენ apskritos – წრეს. კუტავიჩიუსს სწამს, რომ მისი ორატორიების მუსიკალური ენა ემსახურება უნივერსალიზმს, რაც არც ისე შორსაა ლიტვური სუტარტინებისგან. შესაძლებელია, ეს არ არის დამთხვევა. როგორც კომპოზიტორმა თავად აღნიშნა, „ამ ნაწარმოებების არსი ბრუნვაა, როგორც აღმოსავლურ ფილოსოფიაში – ყოველივე მეორდება საუკუნეების განმავლობაში, ათასწლეულების გავლით“ (Jasinskaitė, 1991:30). შესაბამისად, უპრიანი იქნება კომპოზიტორ გეისტის მოსაზრებების გახსენებაც: „დაახლოებით ორიათასი წლის შემდეგ, ჩვენ კიდევ ერთხელ ვდგავართ განვითარების პროცესის დასაწყისში და განვლილი დიდი დრო აბსოლუტურად არაფერს ნიშნავს მუსიკალური ტექნიკების გამდიდრებასთან შედარებით“ (Geist, 1938:284).

შესაძლებელია სუტარტინებსა და თანამედროვე ხელოვნებას შორის სხვა კავშირის გავლენაც, სადაც აუთენტური წარმოდგენა კომბინირებულია ვიზუალურ ან გამოყენებით ხელოვნებასთან, პანტომიმასთან და ა.შ., რაც არ ეწინააღმდეგება განსხვავებულ გზას, არ ამახინჯებს მის მუსიკალურ ენას, რომელიც თავისთავად მდიდარი და შთამბეჭდავია. მასში სუტარტინები მკვეთრად არიან გამოყოფილნი. ჯგუფმა „Trys Ketoriuose“ სცადა მოემზადებინა რამდენიმე მუსიკალური ვიდეო პროექტი. ერთ-ერთი მათგანი განხორციელდა არტისტ მიჟა გუდზინსკაიტესთან (Mija Gudinskaitė) და მის „მოდრავ სკულპტურებთან“ ერთად, მეორე პროექტი კი ფოტოგრაფ და მულტიმედიურ არტისტ (Jorė Jurgita Treinytė) ჟორეჟურგიტა ტრეინიტესთან ერთად. მე ვგრძნობ, რომ სუტარტინების უძველესი ინტონირების შერწყმა თანამედროვე ხელოვნების ფორმებთან ძალზე საინტერესო და მიმზიდველი იდეაა. მეტიც, თავად სუტარტინების მუსიკა (მისი მკვეთრი ჟღერდობა, მხველევები და ხანდახან მონოტონური რიტმი, მინიმალისტური ჟღერადობა და ა.შ.), როგორც კომპოზიტორები აღნიშნავენ, XX საუკუნის დასაწყისში დებს ხიდს უძველესსა და თანამედროვე სამყაროს შორის.

მწამს, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ, რაც არასდროს უნდა დაგვავიწყდეს, არის სუტარტინების სასულიერო ასპექტი, როგორც ლიტვური სულის განსაკუთრებული მასაზრდოებელი წყარო; ეს ასპექტი წარმოდგენილი იყო სუტარტინების შემსრულებელი ისეთი ჯგუფების მიერ, როგორებიც არიან: „Trys Ketoriuose“, „Jievares“, „Verdingis“, „Gastauta“ და ა.შ., რომელთა საკონცერტო მოღვაწეობა არის თავად რიტუალი. შეიძლება ითქვას, რომ მათ შეძლეს და დაიცვეს „სიმღერის კოდი“ (ეს ტერმინი შემოიტანა უნგრელმა ფოლკლორისტმა ე.შმიდტმა), გაღობა სასულიერო ლექსებზე ყოველ სიტყვას გასაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მათი შესრულებისას, რადგან ეს არ არის ჩემი სიტყვები, ეს არის ჩვენი წინაპრების სიტყვები.

მუსიკალური რიტუალის შესრულების შემდეგ (კუტავიჩიუსის ნაწარმოებები) შემსრულებლები გრძნობენ, თითქოს თავიდან მოველინენ ქვეყნიერებას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისინი განიცდიან კათარზისს. ამ ეფექტს მიყვარებთ ევროპული ტრადიციისკენ (ხმები). მისი წყალობით ჩვენ შეგვიძლია გავაძლიეროთ კავშირი ჩვენი წინაპრების შეგრძნებებთან და გამოცდილებასთან; რაღაც რაც ძალიან გავს რეინკარნაციას, მშობლიურ კერაში დაბრუნებას. ეს არის ის, რასაც ჩვენ ვმიღას ვუწოდებთ.

გარკვეული პირობები არის საჭირო იმისათვის, რომ შევიგრძნოთ *სუტარტინესის* სიწმინდე:

1. ჟღერადობის სივრცე (ეკლესია, რომელიც შეიძლება იყოს მოქმედი ან დაკეტილი; კამერული მუსიკის დარბაზი; სოფლის გარემო – ნებისმიერი ადგილი, სადაც აკუსტიკა ბუნებრივია);

2. *სუტარტინესის* ნებისმიერი კონცერტი (ინსტრუმენტული და ვოკალური) ერთ საათზე (ან 90 წთ) ნაკლები არ უნდა იყოს;

3. მონაწილეები ახლოს უნდა იცნობდნენ *სუტარტინესს* (ეს ეხება, როგორც მუსიკოსებს, ისე სხვა შემსრულებლებს);

4. შემსრულებლები უნდა იყვნენ პროფესიონალები და დარწმუნებულნი იმის ღირებულებაში რასაც აუდიტორიას თავაზობენ.

ზემოთ გამოკვეთილი პირობები ყოველთვის განამტკიცებს კავშირს შემსრულებელსა და აუდიტორიას შორის, რაც აძლიერებს საერთო სასულიერო განწყობას (სურ. 7).

როგორც დავრწმუნდით, *სუტარტინესის* პოპულარიზაციისთვის აუცილებელი არ არის მისი კონტექსტიდან ამოგლეჯა. ის უნდა დარჩეს საკუთარი თავის ერთგული და არ უნდა ესწრაფვოდეს „ევროპელთა რიგებში ჩადგომას“ – მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ დიდი ხანია ევროპელები ვართ და ჩვენი უძველესი *სუტარტინესის* მუსიკა შეიძლება თანამედროვე ევროპელ კომპოზიტორთა ქმნილებებს შევადაროთ. როგორც რელიგიის მკვლევარი გინტარას ბერეზნევიჩიუსი (Gintaras Beresnevičius) წერდა: „თანამედროვე ადამიანთა უმრავლესობა, რომელიც დაშორდა არქექტიპულ და სიმბოლურ საგანძურს, გადაიქცა ერთგვარ „თანამედროვე ადამად“, რომელიც ცოლვად დაეცა, რადგან ოცნებებმა მიიყვანა იგი იქამდე, რასაც ადამის მოდგმა თავს არიდებდა – სამყაროში მარტო დარჩენასა და მის დამონებას. ერთადერთი გზა, დაუბრუნდე ჭეშმარიტ ადამიანობას, არის არქექტიპულ საგანძურთან დაბრუნება“ (Beresnevičius, 1996:XX).

შენიშვნები

¹ მეტათეზისი – ასოების, მარცვლების ან სიტყვების გადანაცვლება, ინვერსია – შებრუნება, პალინდრომი – როცა სიტყვა (ან ფრაზა) ერთნაირად იკითხება მარცხნივ და პირიქით.

² ჩაწერილია 1919 წ. ადოლფას საბალიუსკასის მიერ.

მაგალითი 1. სუტარტინესების “Sadûto tûto” და “Rièiou rotø” რიტმული ფიგურა
Example 1. Rhythm formulaes of *sutartinės*



მაგალითი 2. სუტარტინესების “Dobile, totata” და “Lioj lioj, šalavijo” რიტმული ფიგურა
Example 2. Rhythm formulaes of *sutartinės* “Dobile, totata” and “Lioj lioj, šalavijo”



მაგალითი 3. სუტარტინესების “Lylioj, sese linø”, “Tûtoj, kø èia vepa” და “Šiena du kupeèiu” რიტმული ფიგურა

Example 3. Rhythm formulaes of *sutartinės* “Lylioj, sese linø”, “Tûtoj, kø èia vepa”, and “Šiena du



სურათი 1. „სკუდუეჩაის“ ნაკრები
Figure 2. Set of *skudučiai*.



სურათი 2. „სკუდუეჩაის“ შემსრულებლები
Figure 2. Players on the *skudučiai*.



სურათი 3. „კანკლესი“
Figure 3. *Kanklės*



სურათი 4. „კანკლესზე“ შემსრულებელი პეტრას ლაპინიენე
Figure 4. *Kanklės*’ player Petras Lapienė



მაგალითი 4. სუტარტინეს “Dobilutėli, dobilio” მელოდია
Example 4. The Melody of sutartinė “Dobilutėli, dobilio”



მაგალითი 5. სუტარტინესის 5 ტონიანი ბეგრაოწყოლა და სუტარტინესი “Ryto rytėlio”
Example 5. Five tone scales of *sutartinės* and *sutartinės* “Ryto rytėlio”

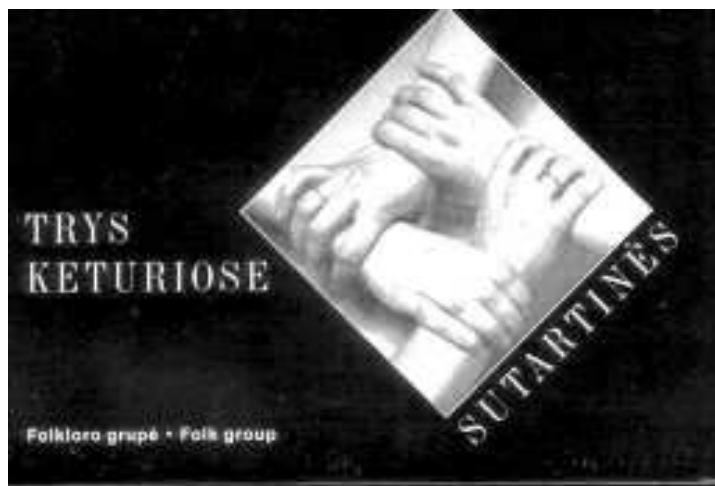
[illegible]

სურათი 6. „სუტარტინესის“ კონცერტი ბერნარდინის ეკლესიაში
Figure 6. Sutartinės concert in the Bernardin church



სურათი 7. ფოლკლორული ჯგუფის “tris keturiosis” აფიშა - შემსრულებლებისა და მსმენელების ერთობის სიმბოლო

Figure 7. The poster of Folk group “Trys Keturiouse” – symbol of a resilient link between the performers and the audience



**„კვარტული კადანის“ თავისებურებანი მრავალხმიან
ქართლ-კახურ სიმღერებში**

მოხსენება ეთმობა მუსიკალური აზრის დასრულების თვითმყოფ სახეობას – ე. წ. კვარტულ კადანს, წარმოდგენილს მრავალხმიან ქართლ-კახურ სიმღერებში. მოვისმინოთ შთამბეჭდავი შრომის სიმღერის – კახური „კა-ლოსპირულის“ დამაგვირგვინებელი სასიმღერო მუხლი (მაგ. 1). დასადგენია აღნიშნული მუხლის დასასრულს გამოყენებული კვარტული კადანის სპეციფიკა, განპირობებული დასკვნითი თანაჟღერადობის როლში ინტერვალ კვარტის გამოყენებით. გამოვეყნოთ მოყვანილი კადანის შინაგანი წყობის გამომხატველი ორი გარემოება: 1. სიმღერის დამაბოლოებელი a-d თანაჟღერადობა წარმოადგენს ძირეულ, ფუნდამენტურ წარმონაქმნს, ინტონაციურად და სტრუქტურულად დამოუკიდებელი კვარტული წყობის მქონე ელემენტს. დაუშვებელია ამ თანაჟღერადობის აღქმა ქართულ ხალხურ სასიმღერო კილოებში არარსებული სუბდომინანტური ფუნქციის d-a კვინტიდან წარმოებული შებრუნების სახით, რაც, სამწუხაროდ, გამოწვეულია კლასიკურ მაჟორ-მინორზე დამყარებული აზროვნების ინერციით, სახელდობრ: ინტერვალებისა და აკორდების შებრუნებების თეორიის ზეგავლენით; 2. აღნიშნული კვარტის ძირითადი ტონია ამ ინტერვალის ფუძე – ბანის პარტიაში მოთავსებული ტონიკური ლა ბეგრა და არა მწვერვალისეული ბეგრა რე, როგორც ამას მიიჩნევს კვარტის ჩამოყალიბების მარტოოდენ ფიზიკურ-აკუსტიკურ ფაქტორზე ორიენტირებული ზოგიერთი მკვლევართაგანი.

ამ საკითხებში სიცხადის შეტანის მიზნით გამოვეყნოთ კილოური წყობის მარეგულირებელი სრულყოფილი კონსონანსების – კვარტისა და კვინტის ფორმირების ორი პრინციპულად განსხვავებული წინაპირობა: 1. აკუსტიკურ-ობერტონული, უშუალოდ გამომდინარე ბეგრის ფიზიკური ბუნებიდან, რომელსაც ემყარება მაჟორ-მინორის შემადგენელი ჰარმონიული კილოები; 2. ინტონაციურ-კილოური, რომელიც წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებს მონოტონიკურ ხალხურ-სასიმღერო კილოებში დამკვიდრებული პერიფერიული კილოურ-მელოდიური ცენტრების – კვარტული საყრდენი ტონისა და კვინტურის ბანისეულ ტონიკასთან შეუდლებას. იგი დომინირებს ქართულ ხალხურ-სასიმღერო სისტემებში.

კვარტისა და კვინტის ჩამოყალიბების აკუსტიკურ-ობერტონული წინაპირობის თანახმად, ამ ინტერვალების შემადგენელი ტონების ურთიერთდამოკიდებულება წარმოგვიდგება როგორც ანალოგი ე. წ. ნატურალური ბეგრათა რიგის მაწარმოებელი ძირითადი ტონის კვინტურ ობერტონთან თანაფარდობისა: d-a კვინტის მაწარმოებელი ტონია ფუძისეული ბეგრა d, წა-

რმოებული – მწვერვალისეული ბგერა *a*. მოყვანილი კვინტის შებრუნებაში – *a-d* კვარტაში შენარჩუნებულია მათი პირვანდელი ფუნქცია: ბგერა *d* წინანდებურად წარმოადგენს მაწარმოებელ ტონს, ბგერა *a* – წარმოებულს. შეეჩერდეთ მაჟორ-მინორში კვარტის ფორმირების თავისებურებებზე.

ცნობილია, რომ ამ სისტემაში დომინირებს ცენტრალური ელემენტის – მყარი, მონოლითური სამხმოვანების მეშვეობით მუსიკალური აზრის დასრულების მოთხოვნილება, რომელიც გამოირიცხავს კადანსის კვარტაზე დამთავრებას. ამასთან ერთად, უნდა ითქვას, რომ აქ ეს ინტერვალთა საერთოდ არ გვხვდება დამოუკიდებელი თანაჟღერადობის სახით, რაც დასტურდება ჰარმონიული კილოს პირველ საფეხურზე დაშენებული კვარტის მაგალითით. იგი პრინციპულად უპირისპირდება ქართული ხალხური სიმღერების დამაბოლოებელ ტონიკურ კვარტას. საქმე ის არის, რომ *C-dur*-ში მიღებული *c-f* კვარტა წარმოადგენს სუბდომინანტური ჯგუფის აკორდების შემადგენელ ელემენტს, რომელიც ყალიბდება როგორც ამ აკორდთა ძირითადი სახეობების მახასიათებელი ღერძისეული კვინტის შებრუნება. ამ ვითარებაში კილოს პირველი საფეხური ანუ კვარტის ფუძე, გამოხატული ბანისეული *c* ბგერის სახით, ექცევა აღნიშნული სუბდომინანტური აკორდების მოქმედების არეში. იგი ექვემდებარება ამ აკორდის ერთ-ერთ შებრუნებათაგანის შინაგან წყობას, იძენს *c-f-a* კვარტსექსტაკორდის კვინტის ან *c-d-f-a* სექუნდაკორდის სეპტიმის მნიშვნელობას.

სრულიად სხვა ვითარებაა ქართულ ხალხურ-სასიმღერო კილოებში. რიგი სიმღერების კვარტაზე დამთავრება უკვე თავისთავად მეტყველებს ამ ინტერვალისადმი განსხვავებულ მიდგომაზე.

სპეციალურ ლიტერატურაში უპასუხოდ არის დატოვებული კვარტული კადანსის წარმომავლობის საკითხი. იგი განპირობებულია ძველებურ კილოებში არსებული **კვარტული ფუძის** (ბირთვის) ფაქტორით, რომელიც იძენს აღნიშნული კადანსის ფორმირების პირველსაწყისის მნიშვნელობას. სამწუხაროა შემდეგი ფაქტი: ქართული ხალხური სიმღერის კილოებთან დაკავშირებულ ნაშრომებში საერთოდ უგულებელყოფილია ცენტრალურ კვარტაზე ან კვინტაზე დამყარებული კილოს ფუძის ფუნდამენტური ცნება; მაშინ, როდესაც იგი უყოყმანოდ შეიძლება მივაკუთვნოთ ძველებური კილოური სისტემების წარმომქმნელი ძირეული ელემენტების რიცხვს. აღსანიშნავია, რომ კილოს კვარტული ფუძე, ისევე, როგორც ჩვენთვის საინტერესო კადანსის დამაბოლოებელი კვარტა, ყალიბდება ბანის პარტიაში მიღებულ ტონიკურ ბგერასთან კვარტული საყრდენი ტონის შეუღლების შედეგად. ნიშანდობლივია, აგრეთვე, რომ დასკვნითი კვარტა, ჩვეულებრივ, მიიღება ე. წ. ქართული კადანსის დამაბოლოებელი კვინტის შენაცვლების ნიშნით (რასაც დაეუბრუნდებით მოგვიანებით). უნდა ითქვას, რომ კადანსის კვინტაზე დაბოლოება მეტ სიმტკიცეს ანიჭებს მუსიკალური აზრის დასრულებას, ვიდრე ამავე მიზნით გამოყენებული კვარტა. ამის დამადასტურებელია დასკვნითი კვინტის პირველსაწყისის – კილოს კვინტური ფუძის ფორმირების სპეციფიკა.

ეს უკანასკნელი ყალიბდება ტონიკასთან კვინტური საყრდენი ტონის შეუღლების გზით. ამასთან ერთად, იგი მიიღება კილოს ძირითადი ტონიდან წარმოებული ტერციული სფლების საფუძველზე (f-a-c, ან f-as-c), რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქართულ ხალხურ-სასიმღერო კილოებში კილოს კვინტური ფუძის უპირატესი გავრცელების თვალსაზრისით: ტონიკური ცენტრიდან წარმოებული ტერციული რიგის ყოველ საფეხურთაგანს, უწინარეს ყოვლისა, კილოს კვინტას, გადაეცემა ამ ცენტრიდან გამომდინარე ინტონაციური ერთიანობის მუხტი. ეს იწვევს აღნიშნული ტერციული რიგის ბგერებში ფუძისეული ძირითადი ტონის მახასიათებელი მდგრადობის **ინდუცირებას** (აღძვრას), აქედან – ამ ძირითადი ტონიდან მოვლენილი **ტერციული ინდუქციის** ცნება, დადგენილი ლ. მაზელის მიერ (Мазаев, 1972:168-169).

განსხვავებული ვითარებაა კვარტულ კადანსში, რომლის დასკვნითი თანაჟღერადობის მწვერვალი – კვარტული საყრდენი ტონი არ შედის, როგორც ცნობილია, ტონიკიდან წარმოებულ საფეხურთა ტერციული რიგის შემადგენლობაში; კვინტური საყრდენისაგან განსხვავებით, კილოს ძირითადი ტონის კონსტრუქციულ ობერტონს იგი ასევე არ წარმოადგენს. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს კვარტული კადანსის არსებითი ნიშან-თვისება, რომელიც უშუალოდ განაპირობებს ამ უკანასკნელის გამომსახველობას. მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი კვარტის ნაკლებმყარი, შეიძლება ითქვას, იდუმალი ხასიათი.

ყურადღებას იმსახურებს აღნიშნული თანაჟღერადობის მწვერვალისეული ტონის ფუძისეულში წმინდა მელოდიური მიზანსწრაფვის ტენდენცია, რეალიზებული კვარტული კადანსის ახლომონათესავე კადანსურ სახეობაში. იგი აღინიშნება „ჩაკრულოს“ ერთ-ერთ ვარიანტში, რომელსაც ახასიათებს მუსიკალური აზრის დამაგვირგვინებელი კვარტის რამდენადმე განსხვავებული გამოყენება (მაგ. 2). ამჯერად იგი მუსიკალური აზრის დაბოლოებას როდი წარმოადგენს: კადანსის დასრულების მომენტისათვის თავს იჩენს ბოლოსწინა თანაჟღერადობის სახით წარმოჩენილი a-d კვარტის მწვერვალისეულ ტონ d-ს ფუძისეულ ტონ a-ში მისწრაფება, რომლის შედეგად ეს ინტერვალი დაიყვანება მიქსოლოდიური ტონიკის გამომხატველ ამავე ტონ a-ს უნისონურ ჟღერადობამდე. ეს საგრძნობლად ზრდის მოცემული კადანსის დასრულებულობას. როგორც ვხედავთ, ხალხური სიმღერის შემქნელ-შემსრულებლები a-d კვარტის ძირითად ტონად მიიჩნევენ მწვერვალისეული ბგერის მიზანსწრაფვის ობიექტს – ფუძისეულ ბგერას.

კვარტულ კადანსთან დაკავშირებული მოდულაციური განვითარების ლოგიკა ასევე ადასტურებს ჩვენი დაკვირვების სისწორეს. გავიხსენოთ ე. წ. ქართული (ეოლიური) კადანსის მომზადების პროცესი, განხილული ჩვენს მიერ წინა სიმპოზიუმზე გაკეთებულ მოხსენებაში, ამ პროცესთან დაკავშირებული მოდულაციური გეგმის **ციკლობის** პრინციპი, რომელიც ემყარება ფართოდ გავრცელებული პარალელური კილოების – სეკუნდურ დამოკიდებულებაში მყოფი Es-მიქსოლიდიურისა და f-ეოლიურის წრებრუნვის პერიოდულობას. ირკვევა, რომ გარდა „ქართული კადანსის“ უპირატესი

გამოყენებისა, ეს პრინციპი ითვალისწინებს კვარტული კადანსით ამ უკანასკნელის თავისუფალ **შენაცვლებას**, რომელიც ხორციელდება ზედა ხმაში შეტანილი მინიმალური ცვლილების ხარჯზე; აქ პირველი კადანსთაგანის დამაბოლოებელი f-c კვინტის მწვერვალი – ტონი c შეცვლილია მეორე მათგანში ასეთივე როლის შემსრულებელი f-b კვარტის მწვერვალით – b ტონით (მაგ. 3). ვითარებას ამარტივებს ქართულსა და კვარტულ კადანებში მონაწილე კილოების შემაკავშირებელი საერთო (შუალედური) აკორდის იგივეობა: საწყისი Es-მიქსოლოდიური კილოს შემადგენელი es-g-b სამხმოვანების სახით მოცემული ეს აკორდი გარდაისახება დასკვნითი f-ეოლიური კილოს ქვედა შემავალი საფეხურის სამხმოვანებად. მხატვრული ჩანაფიქრის მიხედვით იგი გადაწყვეტას პოვნებს ხან კვინტის, ხან კი კვარტის სახით მოცემულ ტონიკურ თანაჟღერადობაში. ამრიგად, მოყვანილი კადანების დამაბოლოებელი კვინტა და კვარტა მიიღება იდენტური მოდულაციური განვითარების გზით. ამავე დროს ორივე თანაჟღერადობა ემყარება მათთვის საერთო ძირითად ტონს – აღნიშნული მოდულაციური წრებრუნვის შემკვერელ ტონიკურ f ბგერას, მოთავსებულს, როგორც ყოველთვის, ბანის პარტიაში.

ნიშანდობლივია მხატვრულ პრაქტიკაში კვარტული კადანის **შეჭრილი ფორმის** არსებობა. შევეხოთ კილოს კვარტული ფუძისა და კადანის ამ სპეციფიკური ნაირსახეობის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს.

კახურ შრომის სიმღერაში „მუმილი მუხასა“ აღნიშნული კადანის შეჭრილი ფორმა თავს იჩენს ყოველი ხუთტაქტიანი კუპლეტის დასასრულს. იგი ემთხვევა მომდევნო ხუთტაქტეულის ჩამოყალიბების ამოსავალ მომენტს – კილოს კვარტული ფუძის წარმოქმნას (მაგ. 4). აქ, როგორც ვხედავთ, საკვანძო d-g თანაჟღერადობის სახით შეთავსებულია ფუნდამენტური მნიშვნელობის მქონე ორი ელემენტი: 1. კილოს კვარტული ფუძე, რომელიც ყალიბდება ყოველი კუპლეტთაგანის დასაწყისში (ტაქტები 2, 6, 10); 2. საკუთრივ შეჭრილი კადანის დამაბოლოებელი კვარტა (ტაქტები 6, 10, 14).

ქართლ-კახურ სიმღერებში ყურადღებას იმსახურებს კვარტული კადანის მომზადებასთან დაკავშირებული მოდულაციური წრებრუნვის კიდევ ერთი გამოხატულება. ამჯერად, იგი იქმნება ამ რეგიონის სიმღერებში არცთუ იშვიათად გამოყენებული ფრიგიული კილოს დომინირების ნიშნით. ამის ნიმუშებია შრომის სიმღერები „კალოსპირული“, „თოხნური“, „კონური“. მათ რიცხვს ემატება სალირიკო-სატრფიალო სიმღერა „ქალგულო“². ამ სიმღერებს დაჰკრავს ფრიგიული მიხრილობის დამახასიათებელი სევედიანი ელფერი.

განვიხილოთ სიმღერა „კალოსპირულში“ კვარტული კადანის მომზადების პროცესი. იგი მიმდინარეობს ფრიგიული კილოს კვარტული საყრდენი ტონის – ბგერა d-ს წინა პლანზე წამოწევის ნიშნით. ეს ბგერა მოცემულია ნაწარმოების დამაგვირგვინებელი a-d კვარტის მწვერვალის სახით, რასაც წინ უძღვის ამავე ბგერის თანმიმდევრული გამოყენება წამყვანი ზედა ხმის მელოდიურ-ინტონაციური განვითარების მათგანიზებული ცენტრის მნიშვნელობით. ეს თავისებურება, უწინარეს ყოვლისა, თავს იჩენს სიმღერის

დამწყების – მაღალი ხმის სოლირების მომენტებში, რომლებიც აღინიშნება ყოველი კუპლეტთაგანის ფორმირების საწყის ეტაპზე (მაგ. 5). როგორც ვხედავთ, საყრდენი კვარტის მწვერვალს – რე ბგერას უწევს არანაკლები სტრუქტურული დატვირთვა, ვიდრე ამ ინტერვალის ფუძეს – ტონიკურ ლა ბგერას. იგი იძენს სასიმღერო განვითარების მარეგულირებელი **გამჭოლი** ფაქტორის მნიშვნელობას, რამაც განაპირობა ნაწარმოების კვარტული კადანით დაბოლოების კანონზომიერება.

კვარტული საყრდენი ტონის ხაზგასმას ხელს უწყობს დამატებითი გარემოება: ზედა ხმის სოლო ეპიზოდების მახასიათებელი დაღმავალი ტიპის მელოდიურ მოძრაობაში ე. წ. მწვერვალ-სათავის როლს ასრულებს კვარტული (პლაგალური) კილოური წყობის მანიშნებელი დამხმარე ელემენტი – ცენტრალური მეოთხე საფეხურის მიმართ ზედა ტერციულ დამოკიდებულეობაში მყოფი მეექვსე საფეხური – ბგერა f (მაგ. 6)³

სიმღერა „კალოსპირულის“ სანოტო ტექსტში შეიმჩნევა ნაწარმოების დამაგვირგვინებელი კადანის ფარგლებში შეტანილი ცვლილება (მაგ. 1): სიმღერის განმეორებაზე გადასვლის მაუწყებელ პირველ ვოლტაში დასკვნითი თანაჟღერადობის როლს ასრულებს ფრიგიული ტონიკის – ლა ბგერის უნი-სონური ფორმა. კომპოზიციის დამაბოლოებელ მეორე ვოლტაში იგი შეცვლილია კვარტული კადანის მანიშნებელი a-d კვარტით. ნიშანდობლივია, რომ მამოღუღირებელი კადანის ამ ქვესახეობებში მოცემული იდენტური კილოური სისტემების შემაკავშირებელი საერთო (შუალედური) აკორდის ფუნქციას ასრულებს პრედიქტული მნიშვნელობის მქონე გ-დორიულის პირველი საფეხურის სამხმოვანება (g-b-d), გარდასახული დასკვნითი a-ფრიგიულის ქვედა შემავალი საფეხურის სამხმოვანებად. იგი გადაწყვეტას პოვებს ხან უნისონის, ხან კი კვარტის სახით მოცემულ ტონიკაში. ანალოგიური სურათია ქართული (ეოლიური) კადანის შესაბამისი ფორმის კვარტული კადანით შეცვლის ადრე განხილულ სახეობაში (მაგ. 3), იმ განსხვავებით, რომ პირველ შემთხვევაში წარმოებს ქართული კადანის დამაბოლოებელი ტონიკური კვინტის, ხოლო მეორეში – ფრიგიული მიხრილობის განმამტკიცებელი ტონიკური უნისონის შენაცვლება ასეთივე ფუნქციის შემსრულებელი კვარტით. გასაგები ხდება, რომ მოყვანილი კადანების დამაგვირგვინებელი უნისონი (პრიმა), კვინტა და კვარტა ემყარება მათთვის საერთო ძირითად ტონს – მოღულაციური წრებრუნვის დამაბოლოებელი ეოლიური ან ფრიგიული კილოს ტონიკურ ბგერას, მოთავსებულს ბანის პარტიაში.

ჩვენ დავახასიათეთ კვარტული კადანის შინაგანი წყობის სპეციფიკა. დადგენილ იქნა ფუნდამენტური დანიშნულების ელემენტიდან – კილოს კვარტული ფუძიდან კადანის ამ სახეობის წარმომავლობის ფაქტი. ბანების პარტიაში დამკვიდრებული ტონიკის კვარტულ საყრდენ ტონთან შეუღლების ფაქტორმა მნიშვნელოვანწილად განაპირობა განხილული კადანის დამაგვირგვინებელი კვარტის ძირითად ტონად ამ ინტერვალის ფუძისეული ბგერის აღქმა, რაც თავის მხრივ ექვემდებარება ქართული ხალხურ-სასიმღერო კილოების არაოქტავური (მონოტონიკური) წყობიდან გამომდინარე ძირითად

კანონზომიერებას: ტონიკური ბგერის სახით წარმოდგენილი კილოური მიზიდულობის ცენტრი მოთავსებულია უსათუოდ ბანის პარტიაში განლაგებული ბგერათა რიგის ერთ-ერთ წერტილთანში. სხვა დანიშნულებისაა ტონიკის მიმართ ოქტავურ დამოკიდებულებაში მყოფი მერვე საფეხური, რომელიც რიგ შემთხვევებში ასრულებს ზედა ოქტავური საყრდენი ტონის ფუნქციას. ამავე დროს იგი წარმოადგენს კილოს ზედა კვინტური ან ზედა კვარტული სფეროების შემადგენელ ელემენტს, რომელიც ჭეშმარიტ ტონიკაში მიიზიდება კვინტური ან კვარტული საყრდენი ტონების მეშვეობით და არა უშუალოდ.

დასასრულ, კვლავ ხაზი უნდა გაესვას თვითმყოფი კვარტული კადანსის ჩამოყალიბების მელოდიურ-ინტონაციურ სპეციფიკას, მაშინ, როდესაც ქართული ხალხურ-სასიმღერო პარმონია ჩვენ გვეხატება აღნიშნული სპეციფიკიდან წარმოდგარ მეორად, რეზულტატურ მოვლენად. ამ გარემოებაზე მეტყველებს თანაუღერადობათა სეკუნდურ-მელოდიური თანაფარდობა, რომელიც დომინირებს სასიმღერო მუხლის ფორმირების ნებისმიერ მონაკვეთზე, მათ შორის კადანსურზე. ეს თანაფარდობა განაპირობებს მოდულაციური ცენტრების სრულიად ანალოგიურ სეკუნდურ-მელოდიურ ურთიერთკავშირს, რომელიც გაბატონებულია კვარტული კადანსის მონაწილეობით შემდგარ მოდულაციურ ციკლებში.

ამით ვამთავრებთ მრავალხმიანი ქართულ-კახური სიმღერების მახასიათებელი კვარტული კადანსის განხილვას.

შენიშვნები

¹აღნიშნული თეორია, რომელიც არ შეესაბამება ქართულ ხალხურ-სასიმღერო პრაქტიკას, მოშველიებულია კვარტულ კადანსთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ გამონათქვამში (Аслианишвили, 1978:113-114).

²„თოხნურის“, „კონურისა“ და „ქალგულოს“ სანოტო გამოსახულება მოყვანილია ო. ჩიჯავაძის მიერ ჩაწერილი ქართული (კახური) სიმღერების კრებულში (იხ. ტომი I, გვ. 143-144, 144-146; ტომი II, გვ. 32-39).

³ფრიგიული კილოს საფუძველზე აღმოცენებულ ქართულ ხალხურ სიმღერებში კვარტული და სექსტური ტონების სახით მოცემული პლაგალური ინტონაციური ცენტრების დომინირების ფაქტი ჯერ კიდევ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ცნობილი მკვლევრის მინდია ჟორდანიას მიერაა აღიარებული (Жордания, 1973: 253-254).

დამოწმებული ლიტერატურა

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. (2004). ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში გაბატონებული მონოტონიკური (არაოქტავური) კილოს ავთენტიკური და პლაგალური სახეობების შესახებ. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. თბილისი: ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

Асланишвили, Шалва. (1978). Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахети. Москва: Музыка.

Жордания, Миндия. (1973). Ладь грузинских аробных песен – «Урмули». В сборнике: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Составитель и редактор И. И. Земцовский. Москва: Музыка.

Кушнарев, Христофор. (1958). Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград: Гос. муз. издат.

Мазель, Лео. (1972). *О мелодии*. Москва: Музыка.

მაგალითი 1.

Example 1.

მაგალითი 1. Example 1. Musical score in 4/4 time, G major. The melody is in G major. The lyrics are in Georgian and Latin script. The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

მაგალითი 2.

Example 2.

მაგალითი 2. Example 2. Musical score in 3/8 time, G major. The melody is in G major. The lyrics are in Georgian and Latin script. The piece includes a *dimin.* (diminuendo) marking and a triplet of eighth notes.

მაგალითი 3.

Example 3.

მაგალითი 3. Example 3. Musical score in 3/4 time, G major. The melody is in G major. The piece includes a triplet of eighth notes.

მაგალითი 4.

Example 4.

მუმ-ლი და მუ-ხა-სა — ჰე, ჰე, — ჰე, —
mum - li da mu - kha - sa — he, he, — he, —

ო, — — — — —
o, — — — — —

მუმ-ლი და
mum - li da

მუ - ხა - ა - სა — — — — —
mu - kha - a - sa — — — — —

ჰე, — — — — —
he, — — — — —

ჰარ-ლა-ლე - ე — — — — —
har - lai - le - e — — — — —

ო, — — — — —
o, — — — — —

გარს და-ხვევ - ნო-და - ა — — — — —
gars dai-khvev - no - da - a — — — — —

ჰარ-ლა-ლო - ო — — — — —
har - la - lo - o — — — — —

მაგალითი 5.

Example 5.

ჰა - რა-ლა - - - - -
ha - ra - la - - - - -

ლო, — — — — —
lo, — — — — —

ჰალალ მე — — — — —
ha - lal me — — — — —

დი — — — — —
di — — — — —

ლის — — — — —
lis — — — — —

ნი — — — — —
ni — — — — —

ა — — — — —
a — — — — —

ვო, — — — — —
vo, — — — — —

მაგალითი 6.
Example 6.

The musical score for Example 6 consists of four measures. The top staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The time signature is 4/8. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a triplet of eighth notes B4, A4, and G4. The second measure contains a half note G4. The third measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a triplet of eighth notes B4, A4, and G4. The fourth measure contains a half note G4. The lyrics are written below the vocal line: "ჰა - რა - ლა - ლო, დაუბე - რე სოფ-ლის თავ-სა!" and "ha - ra - la - lo, da-u-be - re sop-lis tav-sa!". The piano accompaniment is written in three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one flat and a time signature of 4/8. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a triplet of eighth notes B4, A4, and G4. The second measure contains a half note G4. The third measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a triplet of eighth notes B4, A4, and G4. The fourth measure contains a half note G4.

ჟიუ – ადიღური ტრადიციული ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ვოკალური ნართაული ხმა*

რა არის ჟიუ?

თანამედროვე ლექსიკონებში სიტყვა *ჟიუ* (ადიღურად – *ჟუ, ეჟიუ* ყაბარდოულად – *ეჟუ*) ითარგმნება, როგორც სიმღერის მისამღერი. იმავედროულად, ადიღურ ენაში გამოიყოფა აღნიშნული ტერმინის სულ ცოტა ოთხი მნიშვნელობა: ის შეიძლება აღნიშნავდეს 1) მამაკაცთა ჯგუფს, რომელიც სოლისტ-მომღერალს, ან სოლისტ-ინსტრუმენტალისტს ხმას აყოლებს ასემანტიკურ მარცვლებზე, 2) მუსიკას, რომელიც სრულდება მომღერალთა ჯგუფის მიერ, 3) კუპლეტური სიმღერის მისამღერს და 4) მამაკაცის მოწოდებით ძახილს (მოძვ., გვხვდება ზღაპრებსა და ძველებურ სიმღერებში).

გასაგებია, რომ ტერმინის მრავალმნიშვნელოვნება დაკავშირებულია სწორედ მრავალფუნქციონალურ და სოციალურად მნიშვნელოვან მოვლენასთან. *ჟიუ* აღნიშნავს როგორც ადამიანებს, ისე მათი მოქმედების შედეგსა და წერილობით არტეფაქტს. ეს გვაძლევს საფუძველს ვისაუბროთ *ჟიუზ*, როგორც ადიღური მუსიკალური კულტურის უმნიშვნელოვანეს ელემენტზე, ხოლო საკუთრივ მოვლენას ვუწოდოთ „*ჟიუს* კულტურა“, თუ მის ეთნიკურ საყოველთაობასა და კულტურულ მოცულობითობას გავითვალისწინებთ (Анзаров, Анзарова, 2008: 125-132). ამრიგად, აღნიშნულ ოთხ მნიშვნელობას ჩვენ ვუმატებთ მეხუთეს, წმინდა მეცნიერულს, როცა ვამტკიცებთ, რომ ის არის აღმნიშვნელი სოციო-კულტურული ფენომენისა, ოთხი შეუთავსებელი კონსტანტას ერთობლიობით – „ვინ მღერის, რას, რატომ და როგორ“. გარდა ამისა, მოვლენის უდავო არქაულობა, მისი სტრუქტურულ-მორფოლოგიური და ესთეტიკურ-ბგერითი კანონიკურობა უფლებას გვაძლევს, ვისაუბროთ *ჟიუს* ტრადიციაზე, რომელიც, ისევე როგორც ნებისმიერი ტრადიცია, დამკვიდრებულია, შენარჩუნებულია და იმავედროულად მოდიფიცირებასა და ევოლუციას განიცდის. ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა სისტემაში, *ჟიუში*, როგორც კულტურის ფენომენოლოგიურ მოვლენაში, არსებობს მისი ელემენტების იმანენტური ურთიერთდაქვემდებარება და განსაზღვრული კოდები (ისტორიული, სოციალური, კულტურული, სუბეთნიკური, მუსიკალურ-ტექსტური), რომელთა გაშიფრვა გვაახლოვებს მოვლენის არსის გაგებასთან.

რა დროიდან არსებობს ჟიუს ტრადიცია ადიღელებთან?

არ არსებობს აუცილებლობა, რომ ვამტკიცოთ მისი უძველესი წარმოშობა. ასემანტიკური ხმის შეწყობა ჩვენს მიერ განიხილება, როგორც სოციალური რეფლექსია ბუნებაზე, როგორც „ექოსშემცვლელი“ და ესადაგება თემის პირველადი სოციალური ორგანიზაციის ხანას. სოლო-ბურდონული

ტრადიცია დამახასიათებელია მრავალი კავკასიელი ხალხისათვის და, შესაძლოა, მივაკუთვნოთ კავკასიური კულტურის განვითარების უძველეს (ვერ-ბალურამდე) პერიოდს. *ჟიუს* კულტურის ფორმირების პროცესი შეუძლებელია განვიხილოთ იმ გეოკლიმატური პირობებისგან მოწყვეტით, რომელშიც მიმდინარეობდა ადიღური ეთნოსის ჩამოყალიბება. მთები ბადებდნენ კონცეპტუალურ-ესთეტიკურ ფასეულობებს: ექოს მნიშვნელობა და შედეგად – არეკლილი, დახშული ხმოვანების ფასეულობა, ვერტიკალის მნიშვნელობა და მუსიკალური ფაქტურის სივრცეში მთის ვიზუალური მსგავსების ფასეულობა. სოლირებული ხმა – მთის რელიეფური მონახაზია, *ჟიუ* – მძლავრი, მყარი საფუძველი. მთის რელიეფი უსწორმასწორო, მოულოდნელი, იმპროვიზაციულია, მთის საძირკველი კი – სტაბილური და ურყევი.

ჟიუს შემსრულებლები

ვოკალურ ხმას ინსტრუმენტულ ანსამბლში ასრულებს *ფხაჩიჩაო* (ერთი ან ორი შემსრულებელი საჟღარუნებელზე), ან სხვა ადამიანები, რომლებიც ანსამბლის მახლობლად იმყოფებიან. მე არაერთხელ დავკვირვებივარ, *ეჟიუაკოს* (*ჟიუს* მომღერლის) არ ყოფნის დროს როგორ ცვლიდნენ მას სცენაზე დარბაზში მსხდომი ადამიანები. სტაბილურ *ჯეგუაკოურ* ჯგუფში *ეჟიუაკოს* როლში გამოდიან საჟღარუნებელზე დამკვრელები. სპეციალური მომღერლები ადიღურ ინსტრუმენტულ ანსამბლში პრაქტიკულად არ არიან ხოლმე. მაჰმუდ შაგუჯევის შავიზღვისპირულ ანსამბლში *ფხაწიჭაოს* და *ეჟიუაკოს* როლში სტაბილურად გამოდიოდნენ საფერბი ტუ და ოსმან ხახო. იბრაგიმ ჯამიზხესთან (აული აფიპსიპი) ერთად *ფხაწებზე* მუდმივად უკრავდა და ხმას აყოლებდა სხვა აულში მცხოვრები აბუბაჩირ კარდუკო. მისთვის სპეციალურად აგზავნიდნენ ოთხთვალას აულ ასუიტუკში, ვინაიდან გარმონისტისთვის მოსახერხებელი იყო სწორედ მასთან ერთად დაკვრა, პუბლიკას კი მოსწონდა მათი ერთობლივი გამოსვლა, რომელშიც მრავალი სათამაშო ტრიუკი და თეატრალური მიზანსცენა იყო ჩართული. ცნობილ გარმონისტთან – ხაგაუჯესთან ერთად ანსამბლში გამოდიოდნენ საჟღარუნებელზე შემსრულებელი აბას ბაიკულოვი და დლასასწაულის წამყვანი ტას აგირჟანოკოვი.

ჟიუ, როგორც ინსტრუმენტული ანსამბლის ნაწილი, პრაქტიკულად ყველას ყურადღებას იპყრობდა, ვისაც შესაძლებლობა მიეცა, მოესმინა ადიღური მუსიკა. ინგლისელი ჯ. ბელი XIX საუკუნის I ნახევარში არაერთხელ წერს, რომ ინსტრუმენტულ ჟღერადობას ადიღელები მიუერთებენ ვოკალურ აკომპანემენტს „...მამაკაცები... უერთებდნენ თავის დაბალ ხმას, როგორც აკომპანემენტს მუსიკისათვის“ (Адыги, балкарцы и карачаевцы..., 1974: 458-459). XIX საუკუნის ადიღელი განმანათლებელი ხან-გირეი „ჩანაწერებში ჩერქეზეთზე“ მოიხსენიებს ადამიანს, რომელიც „გამუდმებით მუსიკოსებთან იმყოფება და რომლის ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ **იმეორებს მომღერლის ჰანგს** (მხედველობაშია ჩასაბერ საკრავ კამილზე შემსრულებელი), ხოლო მარჯვენა ხელით შეასრულოს ინსტრუმენტით (*ფხაწხათი* – ა. სოკოლოვა) განმეორებითი კაკუნი ტაქტის დაცვით“ (Хан-Гирей, 1978:116). იგივე მოვ-

ლენის, როგორც ორიგინალურ ელემენტის შესახებ აღნიშნავდა მ.ფ. გნესინი. „ძალიან ხშირად ხმა მხოლოდ მიუერთდებოდა ინსტრუმენტს, რათა უტექსტოდ ხაზი გაესვა უტექსტო, მნიშვნელოვანი საქცევისათვის“ (Гнесин, 1937:30).

ხმის, როგორც ინსტრუმენტული ტემბრის ჩართვა შეიძლება მოვისმინოთ მრავალრიცხოვან ფონოჩანაწერებში, რომლებიც დაცულია ადიღისა და ყაბარდო-ბალყარეთის პუმიანტარულ გამოკვლევათა ინსტიტუტებისა და ტელერადიოკომპანიების ფონოთეკებში. ხმისმიერი მოძახილის ხელოვნებით განსაკუთრებით გამოირჩევიან შაპსულები, რომლებიც სახლობენ შავიზღვი-სპირეთის შაპსულიაში და ადიღის თახთამუყაის რაიონის ტერიტორიაზე. თანამედროვე ბუდეულები, პირიქით, პრაქტიკულად არ შეუმდერებენ, ან მხოლოდ ცალკეულ მელოდიებს უწევენ ვოკალურ თანხლებას. ამავე დროს მოხუცები დარწმუნებულნი არიან, რომ ძველ დროში *ქიუ* აუცილებელი იყო ნებისმიერი ინსტრუმენტული ჰანგისათვის. *ქიუ* ერთვის პრაქტიკულად ნებისმიერ ინსტრუმენტულ ჰანგს: რიტუალურ ჰანგს, საცეკვაო მელოდიას, ან მოსასმენ მუსიკას. გასაგებია, რომ *ქიუ* დადებით ემოციას აღძრავს მსმენელში. *ქიუს* გარეშე ინსტრუმენტული ჰანგი, ან სიმღერა აღიქმება, როგორც „მიშველი“, „გაშიშვლებული“, „ულამაზო“ და ა.შ. ჰანგი *ქიუს* გარეშე, იგივეა, რაც თხა რქების გარეშე, „*ქიუ* – ეს წნულია სიმღერისათვის“ – ასე აღნიშნავენ ეთნოფორები *ქიუს* მაღალ და მნიშვნელოვან როლს. იგი საზოგადოების ყველაზე ნატიფ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს და ტრადიციული ხელოვნების მცოდნეების აღფრთოვანებას იწვევს. კარგი *ქიუაკო* წარსულშიც და აქამადაც ყველასათვის ცნობილია.

ქიუს შესწავლის მეთოდოლოგიური მიდგომები

ქიუს შესწავლისას აუცილებელია სხვადასხვა მიდგომების გამოყენება, რაც უზრუნველყოფს მოვლენის ონთოლოგიური, ისტორიული, კულტუროლოგიური, ეთნომუსიკოლოგიური, სისტემურ-ეთნოფონური, სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური და სხვ. არსებითი მასახიათებლების გამოვლენას, აგრეთვე, მასზე კოლექტიური მოთხოვნილების მიზეზების გაგებას და განსაზღვრავს მოვლენის ფენომენოლოგიურ თვისებას. **ისტორიული მიდგომა** საშუალებას იძლევა *ქიუ* განვიხილოთ XVIII-XXI საუკუნეებში დაფიქსირებულ ბგერით და ტექსტუალურ ვარიანტებში და მოვახდინოთ ამ ვარიანტების შედარებითი ანალიზი. *ქიუ* გენეტიკურად პროტოადიღური ხელოვნების სინკრეტულ ფორმებთანაა დაკავშირებული. ცეკვა, სიმღერა და ინსტრუმენტული მუსიკა დღემდე საწესჩვეულებო ქმედებების განუყოფელი ელემენტებია. *ჯეგუს* რიტუალურ დღესასწაულზე დღესაც ცეკვავენ ზომიერი ტაშისა და მამაკაცთა საგუნდო მოძახილის თანხლებით. ამ პოზიციებიდან *ქიუ* შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რიტუალური სინკრეტიზმის ნარჩენი.

კულტუროლოგიური მიდგომა საშუალებას იძლევა დავინახოთ საკვლევი მოვლენა, როგორც ეთნოსის სულიერი განვითარების რეზულტატი. აგრეთვე, ვუპასუხოთ უფრო კერძო საკითხებს, რომლებიც ეხება მის დაკარგვას, ან ცვალებადობას. სოლო, ტემბრულ-რიტმული საწყისისა და *ქიუს*

ანსამბლური ერთიანობა კოლექტიური შეგნებისა და ერთიანობის ასახვის ფორმაა, საზოგადოების მენტალობისა და განვითარების დონის მაჩვენებელი. ჩვენ ვუშვებთ, რომ მასობრივი კოლექტიური *ჟიუ* საზოგადოებაში კლასობრივ წყობამდე არსებობდა და დარწმუნებული ვართ საზოგადოების ტიპსა და *ჟიუს* მახასიათებლებს შორის ნიშანდობლივ შესაბამისობაში. კოლექტივისტური ტიპის საზოგადოებაში გარანტირებულია *ჟიუს* მაღალი მაჩვენებელიც. საზოგადოებაში, სადაც ინდივიდუალისტური ურთიერთობები ჭარბობს, ცხადად ჩანს *ჟიუს* ნგრევის კვალი.

სამუსიკისმცოდნეო მიდგომები მიმართულია *ჟიუს* იმ იმანენტური მახასიათებლების გამოვლენისკენ, რომელიც განსაზღვრულ სისტემად ჩამოყალიბდა.

ჟიუს სათავეები

რატომ ჩამოყალიბდა კავკასიის ხალხებთან და, კერძოდ, ადიღელებთან *ჟიუს* ტრადიცია? ამ შეკითხვაზე პასუხის ძიება XX საუკუნის მეორე ნახევრის მეცნიერთათვის მეტად დამახასიათებელი გახდა. ერთნი თანმიმდევრულად იცავდნენ ორმაგი მიმეზისის კლასიკურ ანტიკურ თეორიას და *ჟიუს* ფენომენს ხსნიდნენ ტერიტორიის გეოლანდშაფტური რელიეფით, რომელზეც ყალიბდებოდა ეთნოსი (ასოკოლოვა, მანზაროკოვა, რუნარაკოვა). სხვანი *ჟიუს* წარმოშობის მიზეზებს ადიღური ენის „არავოკალურობაში“ და მის კომპენსატორულ თვისებებში ხედავდნენ (Ашихонов & Бласса, 1990:102-109). მესამენი ყურადღებას ამახვილებენ *ჟიუს* ესთეტიკურ და უტილიტარულ თვისებებზე, რომლებიც განაპირობებდნენ მოცემული ტრადიციის არსებობას (ფ. ხარაევა).

საგარეოდ, რომ ყველა დასახელებულმა მიზეზმა, მეტად თუ ნაკლებად, ხელი შეუწყო მოვლენის ფორმირებას, რომელიც ადიღური კულტურის ფენომენად იქცა. *ჟიუს* ტრადიციის გააზრებამ საშუალება მოგვცა გამოგვეყო კიდევ ერთი ფუნქციონალური თავისებურება, რომელიც განსაზღვრავს მოვლენის წარმოშობას და მის მდგრადობას. უტილიტარულ და ესთეტიკურ თვისებებთან ერთად *ჟიუ* დასაბამიდან ატარებს თავის თავში **ლირიკულ ფუნქციას**.

ლირიკული საწყისი *ჟიუში* ღრმად არის „ჩამალული“ და ადიღური მენტალობის ერთ-ერთ არსებით თვისებას ასახავს. დაკვირვებებით, რომელიც გადმოცემულია შ. შუს ნაშრომებში, ადიღელების საცეკვაო ფოლკლორი ძირითადად ორი ახალგაზრდის შეხვედრის, გაცნობის, გრძნობების გაღვიძების ლირიკული იდეების, ახალგაზრდების ნიშნობისა და ორმხრივი თანხმობის ხორცშესხმაა. მოყოლებული ზაფაკიდან და შემდგომ *ისლამეაში*, *ზიგალიატესა* და *უჯეში*, ყოველ მომდევნო ცეკვაში თითქოს ვითარდება მოცეკვავე ახალგაზრდების ურთიერთობები. გასაგებია, რომ ცეკვის პლასტიკური და სახეობრივი გადაწყვეტის ცოდნა საშუალებას იძლევა მასში ლირიკული საწყისი შეფინშნოთ. და მაინც, ცეკვის ინტონირებად ნაწილში ლირიკული საწყისის შეჭრასთან უფრო ღრმა პროცესებია დაკავშირებული. ლირიკულის პირველი ასპექტი დაკავშირებულია *ჟიუს* იმპროვიზაციულ

ბუნებასთან. ვოკალური მოძახილი ტრადიციულ ადიღეურ ანსამბლში იმპროვიზაციული საწყისის აშკარა მატარებელია. ის ბევრადაა დამოკიდებული *ქიუ-ფაშეზე*, მის პიროვნულ თვისებებზე, მისი ნიჭიერების ხარისხზე, სცენიურ გამოცდილებაზე, სუბეთნიკურ მიკუთვნებულობაზე. *ქიუ-ფაშე* იძლევა ტონს, განსაზღვრავს ხასიათსა და საქცევის საკუთრივ ინტონაციურ შინაარსს: დაკრული ჰანგის უბრალო დუბლირებიდან დამოუკიდებელი კონტრაპუნქტის შექმნამდე. *ქიუს* არ გააჩნია ინტონაციური სტაბილურობა ყოველ ცალკეულ, ერთი დასახელების ჰანგში. მაგალითად, *ხათუკაურ ზაფაკს* ან *აბრეჟ ნუხს* ყოველი ახალი შესრულებისას შეიძლება ჰქონდეთ განსხვავებული *ქიუ*. აქ მთელი სისრულით ვლინდება *ქიუს* დამოკიდებულება ძირითად ჰანგზე, შემსრულებლის ოსტატობაზე. მისი სტაბილურობა მუდამედება ერთი შესრულების ფარგლებში, თუმცა, შეიძლება აქაც არსებობდეს ვარიაციული პროცესები. თუ ინსტრუმენტული ჰანგის მელოდია საცნობია ნებისმიერი ხალხური მუსიკოსის შესრულებით და შეიძლება წარმოდგენა შეიქმნა დაკრულ მელოდიასა და შინაარსზე. *ქიუთი* ვერ განისაზღვრება ჰანგის დასახელება, მისი შინაარსი და თემა. იგი არ შეიძლება მოსწყდეს ანსამბლურ შესრულებას, ვინაიდან მის გარეშე იქცევა მუსიკალური მეტყველების უაზრო ნაწილად. *ქიუს* არ გააჩნია ჟანრული და სტილური განმასხვავებელი ნიშნები...

მეორე – ლირიკული ასპექტი ვლინდება *ქიუს* ინტონაციური ფონდის, მათ შორის, ნებისმიერი იმპროვიზაციის ძირითად ჰანგზე დამოკიდებულებაში, ჩვეულებრივ, დატვირთულზე სხვადასხვა სახის ფიორიტურებით, რომელიც ინსტრუმენტის აპლიკატურის თავისებურებებიდან მომდინარეობს („კვინტების ქანაობა“ *კშინესთან*, მელიზმები და ბურღონული ტონი *შიტეფეშინაზე*. *ქიუში*, პირიქით, მოძახილის მელოდია მიმოუხვევს მთელის საკვანძო ელემენტების დაბრუნებამდე. არცთუ იშვიათად, ხმით დუბლირებულია კადენციური მოტივი-საქცევები და ასევე გაისმის ძირითადი ტონი გარკვეული პულსაციით, ან შემომღერებით. *ქიუ* კოორდინებულია ძირითად ჰანგთან როგორც შინაარსობრივი თვალსაზრისით, ისე ფორმაქმნადობით. როგორც წესი, *ქიუს* მოტივეური ნაირსახეობანის რაოდენობა ტოლია ინსტრუმენტული ჰანგის მელოდიების რაოდენობისა. *ქიუს* ინტონაციური კავშირები მნიშვნელოვნად განისაზღვრება ადიღეელების სასიმღერო ხელოვნების ტრადიციებით. ადიღეური მრავალხმიანობის განსაკუთრებული ფორმა (ლინეარული ფუნქციონალური ორხმიანობა) მისთვის სახასიათო სოლისტისა და მოძახილის ანსამბლის ოპოზიციით *ქიუს* მუსიკალური ენის განსაზღვრული ნიშნებს ატარებს. სტაბილურობა, მკაფიო, ნათელი რიტმიკა, გრძელ გრძლიობებზე შეჩერება, კილოური განსაზღვრულობა – ეს სასიმღერო *ქიუს* ყველაზე სახასიათო ნიშნებია. ისინი შენარჩუნებულია *ქიუს* ინსტრუმენტულ ანსამბლშიც. ამრიგად, *ქიუ* ინსტრუმენტულ ანსამბლში ნაწილობრივ ეფუძნება პირდაპირ სესხებას, ნაწილობრივ კი იმ ინტონაციური ლექსიკის გარდასახვას, რომელიც დამახასიათებელია სასიმღერო *ქიუსათვის*. ლირიკული კი, ამ ცნების ფართო, გავრცელებული მნიშვნელობით (მელოდიური ხაზის ფართო განვითარებით, მარცვლების გამღერებით, ნელი ტემპით) ტრადიციულ ადიღეურ

ინსტრუმენტულ ანსამბლში არ გვხვდება, რაც, მით უფრო, არ გამოირიცხავს საკითხის დაყენებას *ჟიუს* ლირიკული თვისებების შესახებ.

ჟიუს შინაარსი

ჟიუ წარმოადგენს ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისების სინკრეტიზმს – შესრულებულს ხმით (ხმებით), ის ფორმალურაა მიეკუთვნებული ვოკალურ ხელოვნებას. მასალის მოწოდების ხასიათი, მისი ფონოლოგიური მახასიათებლები, პირიქით, აქტიურად ავლენენ *ჟიუს* ინსტრუმენტულ არსს.

ხმისმიერი საქცევი ჩვეულებრივ სრულდება ასემანტიკური ლექსიკის საფუძველზე. ყველაზე ხშირად გვხვდება მარცვლები „ე-ო-ო“, „აი-ნა“, „აი-ნა-ნა“, „ი-ლა-ლა“, „ო-რი“, „ერ-ა-მა“, „ერაი-და“, „ო-რი-რაი-რა“ და ა.შ.

ჟიუს ტემბრული შინაარსი

უნდა აღინიშნოს, რომ ხმის აყოლება ხშირად არა სუფთა, ნათელი ბგერით ხდება, არამედ პირიქით, დახშული, მოკუმული პირით, ცხვირისმიერი ბგერით. შეიძლება დავუშვათ, რომ ტემბრული მიგნება ხმისმიერი მოძახილისა ახდენდა *შიჭეფშინის* ნაზი, შიშინა, ნაკლებად მკვეთრი, ან *ხამილის* ყრუ, თბილი ბგერების იმიტირებას. ხმისმიერი მოძახილის მოტივების სისხარტე შეიძლება შევადაროთ *ხამილზე* შესრულებულ ასეთივე მოცულობის მოტივებს. ამ საკრავზე ტექნიკურად მოსახერხებელია მოკლე მოტივების გამოცემა. ევროპელი ავტორების ცნობებში აღიღებლები ერთდროულად უკრავდნენ რამდენიმე *ხამილზე*, ყოველი მუსიკოსი აუღერებდა პატარა მუსიკალურ ფრაზას. შედეგად წარმოიქმნებოდა მთლიანი მელოდია. XX საუკუნის ანონიმურ ფოტოებზე დაფიქსირებულია ორი-სამი *ხამილაში* (*ხამილზე* შემსრულებელი) და ამდენივე საუდარუნებელ საკრავზე დამკვრელი. მოკლე თემატური საქცევების ტრადიცია, რომელიც აეროფონულ პრაქტიკაში ჩამოყალიბდა, შენარჩუნდა განსაკუთრებული გზით, ან შესაძლებელია მოხდა მისი ევოლუცია ახალ ანსამბლურ ფორმაში.

ჟიუს მორფოლოგიური მახასიათებლები სპეციფიურია. არსებობს *ჟიუს* ორი შინაარსობრივი ტიპი: მონოთემატური და ბინარული. პირველ შემთხვევაში ხმისმიერი საქცევი ეფუძნება მხოლოდ ერთ მუსიკალურ ფრაზას (მოტივს), (მაგ. 1), მეორე შემთხვევაში ორი მუსიკალური ფრაზა რიგრიგობით ენაცვლება ერთმანეთს (მაგ. 2).

ვოკალური მოძახილი, როგორც წესი, ლაპიდარულია, კონსტრუქციულად შეკუმშული, მოქცეულია ვიწრო დიაპაზონში და მრავალჯერადად განმეორებული უცვლელად, დაფუძნებულია მსხვილ რიტმულ გრძლიობებზე. *ჟიუსა* და წამყვან მელოდიას შორის წარმოიქმნება წარმოებული კონტრასტის ურთიერთობები. როგორც წესი, ერთმანეთს მოსდევს დინამიკისა და სტატიკის, განვითარებისა და შეჩერების, მოულოდნელობისა და მოლოდინის, სიმკვეთრისა და სიმშვიდის ეპიზოდები.

ჟიუს ინტონაციური მოდელი ინსტრუმენტულ პანგში ყალიბდება ძირითადი მელოდიის თემატურ შინაარსთან ურთიერთქმედებით. *ჟიუს* მონოთემატური ტიპი ესადაგება, როგორც წესი, ისეთ ვარიანტს, რომელშიც გაბატონებ-

ულია ერთი მკაფიოდ გამოხატული თემა. *ქიუს* ბინარული ტიპი შეესაბამება ჰანგს – ორი თემატური კონსტანტით. *ქიუ* რომ ძირითად ჰანგზეა დამოკიდებული, მუდგენდება ხმისმიერი საქცევის თემატურ შინაარსში. ის შეიძლება 1) ინტონაციურად და რიტმულად დაემთხვეს სოლირებულ მელოდიას (ლენტი-სებრი ტიპი), 2) დამთხვევა შესაძლებელია ფორმის მხოლოდ საკადანსო მომენტებში მოხდეს (პეტეროფონული ტიპი), 3) დამოუკიდებელი თემატური მასალის საფუძველზე აიგება (კონტრასტული ტიპი) და 4) მრავალბგერიან ჰანგს შეიძლება შეესაბამებოდეს მსხვილი გრძლიობებისგან შემდგარი მოკლე საქცევი (ბურღონული ტიპი).

ხმისმიერი საქცევის სტაბილურობა უდავოა მხოლოდ სტრუქტურული ერთეულისა და ძირითად ჰანგთან დროითი ურთიერთობის თვალსაზრისით.

არცთუ იშვიათად ხმისმიერი საქცევი წარმოადგენს ვიწრო დიაპაზონის მოტივურ წარმონაქმნს (სეკუნდიდან კვინტამდე). ტეტრაქორდები და პენტაქორდები ფუნქციონალურად გამიჯნულია. პენტაქორდში საყრდენი, ჩვეულებრივ, ზედა ბგერაა. სხვა ვარიანტებში საყრდენის სახით ხშირად ბგერათრივის ტერციული ტონი გამოდის. ტერციის დიაპაზონის საქცევებში საყრდენები განაპირა საფეხურები ხდებიან.

ცალკეულ შემთხვევებში *ქიუს* პარტია ინსტრუმენტულ ჰანგთან ოქტავეურ უნისონში ჟღერს. *ქიუს* ლენტური ტიპი ტრადიციული შეგნებით ნაკლებად ღირებულია. ხშირად მხოლოდ ცალკეული მოტივები ჟღერენ ინსტრუმენტთან უნისონში, რაც, ჩვეულებრივ, დაკავშირებულია იმ ნაგებობებთან, რომლებიც დამაბოლოებელ, კადენციურ ხასიათს ატარებენ (მაგ. 3). *ყოჯებერდუკოს* გამოჯანმრთელებასთან დაკავშირებულ საწესწევულებო ჰანგში *ქიუს* მთელი პარტია წარმოადგენს პერიოდულ ნაგებობას რელიეფური მელოდიური კონტურებით, რომელიც ძირითადი ჰანგიდანაა ნასესხები. ამ ნაგებობას აქვს კითხვა-პასუხის სტრუქტურა, და წინ უძღვის თავისებური რეზიტატიული შესავალი. *ქიუში* გამოიყოფა ფუნქციონალურ-კონტრასტული წარმონაქმნები: შესავალ-დამაკავშირებელი (ტ. 4), დასაწყისი, წამყვანი (ტაქტები 6-9) და დამაკავშირებელი, დამაბოლოებელი (ტაქტები 10-12). ყოველი მათგანი უმნიშვნელო ვარირებას განიცდის შემდგომი გატარებების დროს.

ქიუს ხელოვნების ვირტუოზული ფლობის დემონსტრირებას ის მუსიკოსები ახდენენ, რომლებიც დამოუკიდებელ კონტრასტულ მელოდიას ქმნიან. ამ შემთხვევაში წარმოიქმნება პოლითემატური იმპოვიზაცია, ან შეთანხმებული ერთიან-კონტრასტული მთელი. XX საუკუნის საველე მასალები და ფონოხანაწერები გვარწმუნებენ, რომ წარსულში *ქიუს* კულტურის მაღალი სტატუსი გააჩნდა. ინსტრუმენტული პარტიისა და *ქიუს* დამოუკიდებლობა ხაზგასმულია მეტრული ორგანიზაციით, კომპლემენტარული რიტმიკით, ინტონაციური, ტემბრული, რეგისტრული, ფაქტურული, აგოგიური სხვადასხვაობით და სხვა კონტრასტებით. შინაგანად (მორფოლოგიური მახასიათებლებით) და გარეგნულად (გადმოცემის ფორმით) *ქიუ* ინსტრუმენტულ მელოდიასთან შედარებით ყოველთვის უფრო მარტივია.

ჟიუს სტრუქტურულ-კომპოზიციური და ტემპური კანონზომიერებანი

ანსამბლურ ჯგუფში პირველად მელოდიური ინსტრუმენტი ჟღერს. ერთი-ორი მელოდიური ფრაზის დაგვიანებით შემოდის ფხაწიჭაო. მისი საწყისი ორი-სამი დარტყმა გრძლიობით პრაქტიკულად ყოველთვის ორჯერ აჭარბებს უკანასკნელ რიტმს. ფხაწიჭაო თავდაპირველად ყურს უგდებს ჰანგის მეტრულ ბადეს, „მოსინჯავს“ მელოდიის პულსს, ხოლო შემდეგ თვითონაც ერთვება მის განვითარებაში. ხმა ასეთ ანსამბლში შემოდის უკანასკნელი. თუ ჟიუს პარტიას განვიხილავთ დამოუკიდებელ ვარიანტად, იგი წარმოადგენს მარტივ მელოდიურ-რიტმულ ნაგებობას, რომელიც შედგება განმეორებადი ფრაზებისგან, ან მოტივებისგან (მაგ.1). ამ სახით ხმისმიერი საქცევი მეორდება 7-დან 12-მდე. განმეორებები არის იდენტური და იგივენაირი.

ხმისმიერი საქცევის ადგილმდებარეობა ინსტრუმენტულ ტექსტთან შედარებით უმეტესად სტაბილურია. ყოველ პარტიას თავისი სტრუქტურული კანონები და ტემპური პარამეტრები აქვს. ძირითადი თემატური მასალა შედგენილია წყვილ-წყვილი მუხლების კომბინაციებით. ხმისმიერი საქცევი ყოველთვის ძირითად ჰანგზე გვიან შემოდის. ის შესაძლოა, დაიწყოს პირველი მუხლის გამეორების ფონზე ან შევიდეს მეორე მუხლის ჟღერადობის მომენტში. შეიძლება გამოვეყნოთ პარტიების სტაბილურ-შერეული და მობილურ-შერეული ურთიერთდამოკიდებულება. მოვიტანთ რამდენიმე მათგანის სქემას (მაგ. 5, 6).

მაგ.1. შაჰეშინაზე ასლანბეი ხმის შესრულებით. ჩვეურობის მიხედვით.

ინსტრუმენტული პარტია	A	A ¹	B	B ¹
ტაქტების რაოდენობა	2	2	2	2
კოუსი პარტია		C	D	D

მაგ.2. შაჰეშინაზე ასლანბეი ხმის შესრულებით. ჩვეურობის მიხედვით.

ინსტრუმენტული პარტია	შესავალი	A	A ¹	B	B
ტაქტების რაოდენობა	2	2	2	2	2
კოუსი პარტია		C	C	C	C

არის შემთხვევები, როდესაც ჟიუ შემოდის პირველი თემატური წარმონაქმნის ბოლოს, მაგრამ აუცილებლად მისი მეორე გატარებისას. ამრიგად, ინსტრუმენტული თემატური ბირთვის ექსპონირება ხდება ყოველთვის მონოდიურად, *ფხაწიჭაოს* დახმარების გარეშე. ხმისმიერი საქცევის ექსპონირება კი მიმდინარეობს ძირითადი ჰანგის ფონზე, *ფხაწიჭაოს* თანხლებით. ყოველი პარტიის მეტრიკა ცალკე-ცალკე ემთხვევა ძლიერი დროის დარტყმას. თუმცა პარტიების შესვლის დრო აუცილებლად განსხვავებულია, ამიტომაც მათი მეტრული ბადე ერთმანეთს არ ემთხვევა. არსებობს ვარიანტები, როცა ინსტრუმენტული პარტიის სუსტი მეტრული დრო ედება ჟიუს პარტიის ძლიერ დროს, როგორც ეს ხდება *შიჭეფშინის* მელოდიაში „შაფსუღური ზაფაკი“ (მაგ. 7). ხმოვანების სისრულეს და სტერეოფონურობას აძლიერებს *ფხაწიჭაოს* თანაბარი უაქცენტო თხრობა. ჟიუს სტრუქტურული მდგომარეობა გარკვეულწილად ახასიათებს მის მეორად ფუნქციას ძირითად ჰანგთან მიმართებაში. იმავედროულად ინსტრუმენტული პარტია და ჟიუ წარმოქმნიან ერთიან კონსტრუქციულ მთლიანობას, რომელიც ადიღური ინსტრუმენტული კულტურის სტილურ ხარისხშია აყვანილი. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა დაპირისპირება, რომელსაც გვთავაზობს მარზიეტ ანზაროკოვა (Анзарова & Анзарова, 2008:128). იგი ერთმანეთს ადარებს ოპოზიციას „თქმულება-სიმღერა“ და „სოლო-ჟიუ“ და მიდის დასკვნამდე მათი ნათესაობის – ფორმის შიგნით აზრობრივი და მუსიკალური აქცენტების განლაგების ტიპოლოგიური მსგავსების შესახებ. ოპოზიციაში „თქმულება-სიმღერა“ სიმღერა გამოდის, როგორც გადმოცემული მოვლენის ემოციურ-მხატვრული გააზრების აქტი. ოპოზიციაში „სოლო-ჟიუ“ ჟიუ დრამად ექსპრესიულ ელემენტია, მოკლებული თხრობითობას და ვერბალურ სიციხადეს. სოლო მელოდია, დაფუძნებული იმპროვიზაციულობაზე, თხრობის თავისუფლებაზე, ახლოსაა თქმულებასთან, რომელიც წინ უსწრებს მუსიკალურ ტექსტს.

ჟიუ ვოკალურ-საგუნდო და ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობაში

ადიღეელების ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურაში ჟანრული ინტეგრაციის მაღალი ხარისხი ვლინდება. სასიმღერო, საცეკვაო და ინსტრუმენტული საწყისები განუყოფელია როგორც აწმყოში, ისე წარსულში და ცოცხალი სინკრეტული ერთიანობის დემონსტრირებას ახდენენ. ვოკალური საწყისი ინსტრუმენტულ ჰანგში ერთდროულად სასიმღერო კვალიცაა და ინსტრუმენტული ფერებიც. ინსტრუმენტული მელოდიების საცეკვაო ხასიათი მომდინარეობს საცეკვაო მოქმედებიდან, რომელიც, თავის მხრივ, მართული და დარეგულირებულია მუსიკით. ინსტრუმენტული მელოდიები ცეკვის გარეშე სხვა სივრცულ-დროითი პარამეტრებით ცოცხლობენ.

სიმღერებში და ინსტრუმენტულ ჰანგებში ჟიუს მუსიკალური ტექსტის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ მათ ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე. მათთვის სახასიათოა ერთი-ორი თემატური მარცვალის არსებობა და ძირითად მელოდიასთან სტრუქტურული შეწყობის სამი ფორმა (ანტიფო-

ნური, სტრუქტული და ბურდონული). ამ პოზიციებიდან ადიდელების ინსტრუმენტულ და ვოკალურ მუსიკას შორის საზღვარი საკმაოდ პირობითია. ტრადიციულ სიმღერაში *ჟიუ* ნაწილობრივ ასრულებს ინსტრუმენტულ ფუნქციას, ინსტრუმენტულ ჰანგში – ვოკალურს. ვოკალური და ინსტრუმენტული *ჟიუს* წარმოშობის ერთიანმა ბუნებამ გამოიშუშავა ერთიანი სოციალური კოდი. *ჟიუ* არის თემური (ჯგუფური) მხარდაჭერის ნიშანი, კოლექტიური რეაქცია სიმღერის/ინსტრუმენტულ ვერბალურ და ესთეტიკურ (ემოციურ) გამაღიზიანებლებზე.

ამავე დროს, *ჟიუს* შესწავლისას მეცნიერები პირველ ადგილზე ვოკალურ-საგუნდო მუსიკას აყენებდნენ. სასიმღერო *ჟიუს* შესახებ წერდნენ თ. ბლაგვა, ბ. აშხოტოვი, ბ. შეუჯენი, გ. ჩიჩი. *ჟიუ* ინსტრუმენტულ მუსიკაში თავდაპირველად უბრალოდ იგნორირებული იყო. XIX საუკუნის ინსტრუმენტულ ტრანსკრიფციებში *ჟიუს* ფიქსირება არ ხდებოდა. ნოტებზე გადამტანნი, საფიქრებელია, ვარაუდობდნენ, რომ ჰანგის ცნობა და დამახსოვრება შესაძლებელი იყო *ჟიუს* გარეშე. XX საუკუნის ნოტირებულ ნიმუშებშიც *ჟიუს* ფიქსაცია არ არის სავალდებულო (Тленерука, 1995). ზოგჯერ, ტლევცერუკის გადამუშავებებში ვოკალური *ჟიუ* „შთანთქმულია“ მარცხენა ხელის ინსტრუმენტული პარტიით (ბანებით).

მნიშვნელოვანია *ჟიუს* მდგრადობის საკითხიც. საბჭოთა ეპოქაში იდეოლოგიური დაბრკოლებების შემოსვლას და მასობრივი სიმღერის დაწოლას ტრადიციული ადიდეური სოლო-ბურდონული სიმღერის დეფორმაცია მოჰყვა. *ჟიუ*, როგორც სიმღერის ვერტიკალური სტრუქტურის ნაწილი, „გაიშართა“ ჰორიზონტალურ სიბრტყეში. *ჟიუს* გარეშე გამოსვლისას მომღერალი თავის თავზე იღებდა სოლისტის და მომღერალთა ჯგუფის ფუნქციასაც. ადიდეური ერთხმიანი სიმღერის მრავალი ნიმუში XX საუკუნეში გამოიყურებოდა, როგორც ჰორიზონტალურად გამართული სოლო-სა და *ჟიუს* შეთანხმება. სიმღერის ასეთ დეფორმაციას შეიძლება გამოეწვია სოლო-ბურდონული სიმღერის კულტურის სრული გაქრობა. ამავე პერიოდის ინსტრუმენტულ მუსიკაში *ჟიუს* არსებობას კულტურის შემნახველი ფაქტორის მნიშვნელობა ჰქონდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ინსტრუმენტულმა მუსიკამ მრავალხმიანობისათვის შემოინახა *ჟიუს* ტრადიცია. XXI საუკუნის ადიდეური კულტურის სოლო-ბურდონული სიმღერის აღორძინებაში ტრადიციულმა ინსტრუმენტულმა მუსიკამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა.

მუსიკალური ხელოვნების განვითარების კრიზისულ პერიოდებში *ჟიუს* კულტურის შენარჩუნება და განვითარება აღიქმება, როგორც ადიდეურობის შენარჩუნების ნიშანი. ინსტრუმენტული მუსიკა, ნათლად გამოხატული *ჟიუთი* ბოლო საუკუნეების მიჯნაზე ჭეშმარიტად ნაციონალური კულტურის სიმბოლოდ გვევლინება.

ამრიგად, *ჟიუ* ადიდეურ მსოფლადქმადი ასრულებს განსაკუთრებულ როლს, რაც ასახვას ჰპოვებს ენაშიც, რომელიც ტერმინის მრავალმხრივ ინტერპრეტაციას გვათავაზობს, და თვით მოვლენაშიც, რომელიც არსებობს სიმღერაში, ინსტრუმენტულ მუსიკაში, ცეკვაში და სამეტყველო ენაში. ერთი სემან-

ტიკური ველის ფარგლებში (მაგალითად, სიმღერის ფარგლებში) *ქიუში* შეიმჩნევა განსაზღვრული ინსტრუმენტული ფერი, ხოლო სხვა (მაგალითად, ინსტრუმენტული ჰანგის) ფარგლებში ივსება „სასიმღერო შინაარსით.“ სემანტიკური მოძრაობა მოწმობს არა მხოლოდ კულტურული მოვლენის, მისი ძირების განსაკუთრებულ მოქნილობაზე, არამედ დროსა და სივრცეში კულტურის მაღალი ადაპტაციის უნარზე, აგრეთვე, უნარზე ატაროს დრმა მენტალური აზრი და დააკმაყოფილოს ეთნოსის ესთეტიკური მოთხოვნილებები.

მაგალითი 1. ჟიუს პარტია დასაკრავში ადიღური ზიგატლიატი
Example 1. Part of *Zhu* in the instrumental piece *Adyghe-Zygatlyat*



მაგალითი 2. ჟიუს პარტია დასაკრავში შაფსუღის ზაფაქი
Example 2. Part of *Zhu* in the instrumental piece *Shapsugh Zafak*



მაგალითი 4. ჟუს პარტია დასაკრავში კეკლოზებიჭ – მე შენ გელი
Example 4. Part of *Zhu* in the instrumental piece *Koklezepit* - “I wait for you”



მაგალითი 5. შიჭეფშინზე დასაკრავი ასლანბეჩ ჩიჩის შესრულებით „სიყვარულმა დამტოვა“. გაშიფრულია ა. სოკოლოვას მიერ

Example 5. Melody for *sgichepshin* “My love has gone from me” Player Aslanbeck Chich. Transcribed by A. Sokolova

მაგალითი 6. ადიღური ზიგატლიატი, შესრულებული ანონიმის მიერ ხამილზე.
გაშიფრულია ა. სოკოლოვას მიერ

Example 6. Adyghe *Zygatlyat*, Kamil. The anonymous pleyer. Transcribed by A. Sokolova

Quickly
Kamil
Zhi

მაგალითი 7. შავსუღური ზაფაქი
Example 7. Shafsugh Zafak

♩ = 60
shichepsihin
Zhu
Pkhachichao

The musical score is written for three parts: a vocal line (shichepsihin), a piano line (Zhu), and a percussion line (Pkhachichao). The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of three systems of music. The first system shows the vocal line with a melodic phrase, while the piano and percussion parts are mostly rests. The second and third systems show more active participation from the piano and percussion parts, with the vocal line continuing its melodic development. The percussion part features a steady eighth-note rhythm in the first system, which changes to a more complex pattern in the subsequent systems.

არატიპური ელემენტები ქართულ ხალხურ სიმღერაში

მუსიკალური ფოლკლორის იდენტიფიკაცია, უპირველესად, ამა თუ იმ ერის მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ტიპური ელემენტების მეშვეობით ხდება. ეს კანონზომიერება ეთნოსის შიგნით, ქვეჯგუფების ღონეზეც ვრცელდება. ამის ნათელი გამოხატულებაა ის მრავალფეროვნება, რომელსაც ქართული ხალხური სიმღერა გვთავაზობს. ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში თითოეულ დიალექტს მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური ელემენტები და კანონზომიერებები გააჩნია, რომელთა კვლევა, უკვე საუკუნეზე მეტია, ქართული ეთნომუსიკოლოგიის უმთავრესი საგანია.

ვარიანტულობა, იმპროვიზაციულობა, ფანტაზიის თავისუფლება ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი თვისებაა. ტრადიციული, ზოგადი მუსიკალური კანონზომიერებებისა და ინდივიდ-შემსრულებელთა მიერ მასში შეტანილ სიახლეთა ურთიერთმიმართება ქმნის ცოცხალ შემოქმედებით პროცესს, რომლის ნაყოფია ერთდროულად მუდმივი და მუდამ ცვალებადი ხალხური მუსიკალური შემოქმედება.

ჩვენი დაკვირვების მიზანს ქართულ ხალხურ სიმღერებში იმ არატიპური ელემენტების გამოვლენა წარმოადგენს, რომელსაც, ამავე დროს, სხვა კულტურიდან გადმოღებული ვერ ჩავთვლით; იგი ცალკეულ შემსრულებელთა (ან შემსრულებელთა ჯგუფის) ფანტაზიისა და იმპროვიზების ნაყოფია, რომელსაც ქართულ მუსიკალურ ენაში, მის ამა თუ იმ დიალექტში ისეთი სიახლე შემოაქვს, რომელიც ამ ენის ბუნებას არ არღვევს. სწორედ ეს მნიშვნელოვანი ფაქტორი განასხავავებს აღნიშნულ ელემენტებს ქართულ ხალხურ სიმღერაში შემოჭრილი იმ უცხო ელემენტებისგან, რომელიც „მუსიკალურ ბარბარიზმად“ აღიქმება.

არატიპური ელემენტები მუსიკალური გამომსახველობის ნებისმიერ კატეგორიაში შეიძლება გამოვლინდეს, ეს იქნება მეტრი, რიტმი, მელოდიკა, ჰარმონია, არტიკულაცია, დინამიური შტრიხები, ინსტრუმენტული თანხლება თუ სხვა. აქვე უნდა ითქვას, რომ არატიპურ ელემენტთა მოძიება-გამოვლენა, უმეტეს წილად, მაღალგანვითარებული იმპროვიზაციული ტრადიციის მქონე მუსიკალურ დიალექტებში ხერხდება.

იმისათვის, რომ გამოვავლინოთ არატიპური, ცხადია, საჭიროა ვიცოდეთ, რა არის ტიპური. ამ თვალსაზრისით გვეხმარება ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში მნიშვნელოვანი კვლევების არსებობა. მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, მრავალი საკითხი რჩება საკვლევი, ხოლო საკითხთა ნაწილი ჯერ არც ყო-

ფილა სამეცნიერო კუთხით განხილული. აღნიშნულის გათვალისწინებით, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ასპექტი, შესაძლოა, დამატებით იმპულსად იქცეს ქართულ ხალხური სიმღერის ტიპურ მოვლენათა კიდევ უფრო დაზუსტებისათვის.

რა პბადებს ამა თუ იმ შემსრულებელში სურვილს – ახალი ელემენტი შესძინოს და დაამატოს წინაპართაგან გადმოცემულ საუკუნეებამოვლილ საუნჯეს და, თითქოს, გასცდეს მანამდე არსებულ ტრადიციულ ნორმებს? ეს ხომ მეტად საპასუხისმგებლო და გაბედული ქმედებაა?! ვის შეეძლო ამის უფლება მოეპოვებინა? უნდა ვიფიქროთ, რომ უპირველესად მას, ვინც უკვე პპოვა ხალხის აღიარება, როგორც მცოდნემ და დიდმა შემსრულებელმა ხალხური სიმღერისა. ასეთად კი სწორედ ის კორიფეები გვევლინებიან, ვინც ტრადიციული მუსიკალური ენის საუკეთესო დამცველებად ითვლებიან. აქ თითქოს წინააღმდეგობრიობაა, რადგან ერთდროულად საუბარია ამ შემოქმედთა მიერ ტრადიციული მუსიკალური ენის დაცვასა და, ამავე დროს, მასში სიახლეთა შემოტანაზე; მაგრამ სწორედ ამაში დევს ხალხური შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი თავისებურების – მუდმივისა და ცვალებადის პარმონიული თანაარსებობის საიდუმლო. იმპროვიზაცია – ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ის უმთავრესი მკვებაია, რომლის მთავარ ამოცანას უკვე არსებულის გამდიდრება და არა მისი შეცვლა, ან ჩანაცვლება უნდა წარმოადგენდეს. ამაში, უპირველესად, სწორედ მუსიკის იმ ენობრივი თვისებების დაცვა და შენარჩუნება იგულისხმება, რითაც დასტურდება ამა თუ იმ მუსიკალური ქმნილების ტრადიციულობა, ხალხურობა და ეროვნულობა. ამ პირობის დაცვის ფონზე, გამშვენება-გამდიდრების ხარისხი ხდება იმპროვიზატორის ნიჭიერებისა და მხატვრულ-შემოქმედებითი დონის განმსაზღვრელი ფაქტორი.

წარმოდგენილი ნაშრომის ამოცანა არ არის ქართულ ხალხურ მუსიკაში არატიპურ ელემენტთა სრული კლასიფიკაცია და ანალიზი. ჩვენ გვსურს აუდიო მასალაზე დაყრდნობით წარმოვიდგინოთ სხვადასხვა კუთხის ნიმუშებში დაფიქსირებული ცალკეული არატიპური ელემენტები, რომელიც მუსიკალური ენისა და ფაქტურის სხვადასხვა კომპონენტში არის გამოვლენილი. ამ თვალსაზრისით, თქვენს ყურადღებას როგორც ცნობილი მომღერლების ჩანაწერებზე, ისე ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელ, საექსპედიციო მასალაში დაცულ ნიმუშებზე შევაჩერებთ.

შემადგენლობა. როგორც ცნობილია, ავთენტიკურ ქართულ ხალხურ საშემსრულებლო ტრადიციაში მამაკაცთა და ქაღთა ერთად მღერა მკაცრად რეგლამენტირებულია. თუმცა, ზოგ შემთხვევაში, ისეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როცა ტრადიციული შესრულების ერთ-ერთი კომპონენტის უგულებელყოფა სხვა მაღალმხატვრული ფასეულობებით არის კომპენსირებული. ამის თვალსაზრისით მაგალითად კახურ სიმღერაში მამაკაცთა გუნდის მთავარ სოლისტად და გუნდის ხელმძღვანელად ქაღი – ცნობილი მომღერლი, მარო თარხნიშვილი გვევლინება, რაც ძველი ტრადიციით ნაკლებად წარმოსადგენი იყო. უნდა ითქვას, რომ მსგავსი მოვლენა არც შემდგომ ქცეულა უპირობოდ მიღებულ ნორმად. თუმცა მარო თარხნიშვილისა და მისი

გუნდის მოღვაწეობა შესულია ქართულ ხალხურ საშემსრულებლო ისტორიაში. სწორედ ამ გუნდის მიერ იქნა დამკვიდრებული კახური სოლო სიმღერის „ოროველას“ ახალი სახით – უწყვეტი ბანით შესრულების ტრადიცია (აუდიო მაგ. 1).

არტიკულაცია. არატიპური შესრულების ნიმუშად მივიჩნევთ გურული სიმღერის ერთ-ერთი კორიფეს, ვლადიმერ ბერძენიშვილის მიერ ფალცეტის მსგავსი ხმით, კრინით შესრულებულ რამდენიმე სიმღერას, რომელიც შეიღოთან, ოთარ ბერძენიშვილთან და გარსევან სიხარულიძესთან ერთად აქვს ჩაწერილი. უნდა ითქვას, რომ საოცარი იმპროვიზაციის უნარისა და მდიდრული ბანის მქონე ვლადიმერ ბერძენიშვილი ამ ჩანაწერებში პირველ ხმას ასრულებს. ეს ექსპერიმენტი მეტად მაღალმხატვრულ სახეს ქმნის, რომლის ანალოგი, არტიკულაციის იმავე ტექნიკის გამოყენებით, შეიძლება ითქვას, არც მანამდე, არც შემდგომ არ დაფიქსირებულა. ამ თვალსაზრისით, ეს ჩანაწერები ნამდვილად უნიკალურია (აუდიო მაგ. 2).

არტიკულაციის თავისებურებით გამოირჩევა კახური სიმღერის მეტად თვითმყოფადი მომღერალი – დედას ლევანა (ასაბაშვილი). მის ჩანაწერებში შესრულების მანერა, მეტად ძლიერი ხმით მღერასთან ერთად, ჭარბი ემოციურობით, განსაკუთრებული გლისანდირებითა და შეჭიხვინების მგავსი შეძახილებით იქცევა ყურადღებას (ერქომაიშვილი, როდონაია, 2006).

კრიმანჭული. გურული სიმღერის შესრულების მეტად თავისებურ, უნიკალურ და მაღალმხატვრულ ნიმუშს წარმოადგენს ხუხუნაიშვილების დღემდე მოღწეული ჩანაწერები. მათგან გამოყოფთ ცნობილ „ხასანბეურას“, რომელშიც აღმასხან ხუხუნაიშვილი კრიმანჭულისა და გამყივანის განსაკუთრებულ სახეს გვთავაზობს: ზოგიერთი მუხლის ბოლოს იგი, თითქოს, გადაიკისკისებს, რასაც ნამდვილად ვერ ჩავთვლით ტიპურ მოვლენად ვერც კრიმანჭულისა და ვერც გამყივანისთვის. აღსანიშნავია, რომ ეს მეტად ეფექტური საშემსრულებლო ხერხი თვით ხუხუნაიშვილების არც ერთი სხვა სიმღერის ჩანაწერშიც არ გვხვდება (ერქომაიშვილი, როდონაია, 2006).

კრიმანჭული – ეს მეტად სახასიათო და შთამბეჭდავი ხმა, ერთგვარი სტერეოტიპული ფორმულების კომპლექსებით ხასიათდება, სადაც ყველაზე ხშირია ზემოდან ქვემოთ კვინტაზე და შემდეგ ტერციაზე მოძრაობა, სადაც მხოლოდ ზედა ბგერა ჟღერს კრინით, ხოლო ქვემოთა ბგერები ჩვეულებრივი ხმით იმღერება. ამდენად, ე. წ. „ხმის გადატეხვა“ (კრინიდან ხმაზე გადასვლა) სწორედ კვინტაზე ჩამოსვლისას ხდება. ყურადღება გვსურს გავამახვილოთ ისეთ შემთხვევაზე, როცა კრიმანჭულისთვის დამახასიათებელი „ხმის ტეხა“ ნამღერში არ ფიქსირდება და, რაც მთავარია, ზედა ბგერა პატარა ტერციით დაბლა ჟღერს, ამასთან, საწყის კვინტურ ნახტომს ტერციული სვლა სცვლის. ჯამში ფორმულა სამხმოვანებებისაგან შედგება, რაც, უდავოდ, იშვიათობაა ამ ხმის შესრულებაში. ასეთი შემთხვევა გვხვდება „შვიდკაცას“ აჭარულ ვარიანტში (აუდიო მაგ. 3; მაგ. 1).

შევილება, „კახური კრიმანჭული“. გამყივანი, კრიმანჭული – ხმათა ეს სახეობები, როგორც ცნობილია, მხოლოდ დასავლეთ საქართველოში, ისიც ცალკეულ დიალექტებში გვხვდება. ამ მხრივ, ყურადღებას იქცევს ის უნი-

კალური ჩანაწერი, რომელშიც კახური სიმღერის დიდოსტატი, მიხა ჯიღაური აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერისთვის უჩვეულო, კრიმინალურის მსგავსი შეყვილებებით გვთავაზობს სიმღერას „ბერი კაცი ვარ“ (აუდიო მაგ. 4).

გადაჯვარედინება. დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალურ დიალექტებს როგორც საერთო, ისე განმასხვავებელი ელემენტები მრავლად გააჩნია. ამ უკანასკნელში ხმათა გადაჯვარედინებაც შედის, რომელიც მხოლოდ დასავლეთის ზოგიერთი დიალექტისთვისაა დამახასიათებელი. ხმათა გადაჯვარედინება მრავლად გვხვდება საეკლესიო გალობის დასავლური სკოლების ნიმუშებში (გელათი, შემოქმედი). ამავე დროს, ეს მოვლენა საერთოდ არ ახასიათებს აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობო ტრადიციას (სვეტიცხოვლის სკოლა – „კარბელაანთ კილო“). ამ თვალსაზრისით, ჩვენ მეტად უჩვეულო და საინტერესო ნიმუში მოვიძიეთ აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებში, რომელშიც ხმათა გადაჯვარედინება არა გაბმულ ბანთან ხდება. უდიშერ გარაყანიძე წერს: „გაბმული ბანი, რომელიც სხვა კუთხეების სიმღერებში ყოველთვის სხვა ხმებზე ქვევით მდებარეობს, – იმერულში (და გურულში) ზოგჯერ ზედა ხმაზე მაღლა რჩება: რომელიმე ზედა ხმა ან მის შემომღერებას ახდენს ან მოზრდილი ინტერვალით ქვევით ჩასცდება ხოლმე მას, რის შედეგადაც ეს გაბმული ბგერა კარგავს ჩვეულებრივი ბანის სახეს“ (გარაყანიძე, 1990:112-113). სწორედ ასეთი მოვლენა დავაფიქსირეთ ჩვენ 1929 წელს შ. შშველიძის მიერ ყვარელში ჩაწერილ მასალაში, სადაც დამწვეები – კონა სეფაშვილი სიმღერა „ოროველას“ ფრაზის ბოლოებში უნისონში შემოერთებულ გაბმულ ბანს ჩასცდება ორი საფეხურით და კვლავ დაუბრუნდება მას (აუდიო მაგ. 5; მაგ. 2).

დამასრულებელი აკორდი. კადანსური საქცევები და საკადანსო აკორდები დიდი ხანია ქართული ეთნომუსიკოლოგიის კვლევის ობიექტია. ცნობილია უნისონისა და კვინტის დამასრულებელი ფუნქცია ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ის შემთხვევები, როცა სიმღერა არა კვინტაზე ან უნისონზე, არამედ რომელიმე სხვა აკორდზე სრულდება. ამის ცნობილი ნიმუშია გურული სიმღერა „ინდი-მინდი“, რომელიც ტრადიციულად კვარტ-კვინტაკორდზე სრულდება. უნდა აღინიშნოს, რომ მგავსი მოვლენა სხვა სიმღერებში არ გვხვდება. სიმღერა „შაშვი კაკაბი“ ვანო მჭედლიშვილის გუნდის შესრულებაში ოქტავაზე სრულდება (აუდიო მაგ. 6). ოქტავაზე დასრულება სხვა სიმღერებშიც ფიქსირდება, თუმცა მასაც ვერ ჩავთვლით ქართული ხალხური სიმღერის დასრულების ტიპურ სახეობად.

კიდევ უფრო უჩვეულოა სიმღერების სამხმოვანებაზე ან ტერციაზე დასრულება, რაც იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ძველ საექსპედიციო ჩანაწერებში.

უჩვეულო სეპტიმა. დისონანსის მნიშვნელობა ქართულ ხალხურ მუსიკაში მეტად განსხვავებულია ამ ცნების კლასიკური გაგებისგან. ამის მაგალითად ზემოდასახელებული „ინდი-მინდის“ კვარტკვინტაკორდული დაბოლოვებაც გამოდგება. არც თუ იშვიათია როგორც სიმღერების, ისე საგალობელთა დისონანსური (სეკუნდური, სეპტიმური) თანაუღერადობით დაწყება. შუა ნაგე-

ბოლაში მათი სიმრავლე მით უმეტეს არ არის გასაკვირი, მაგრამ, ზოგ შემთხვევაში, მას მეტად უჩვეულო სახე აქვს. მაგალითად, 1954 წელს ხარაგაულში ჩაწერილი სიმღერა „მასპინძელსა მხიარულსას“ შესრულებაში, შუა სიმღერის დამუხლებებში ჩნდება მეტად მოულოდნელი სეპტიმა (აუდიო მაგ. 7; მაგ. 3.) იგი თითქოს სიმღერის გაგრძელების იმპულსის მატარებელია. ამ ჟღერადობის უცნაურობას ისიც განაპირობებს, რომ მეორე ხმა და ბანი ამ დროს უნისონში ერთდება და ამდენად სეპტიმა არა აკორდში, არამედ სუფთა ინტერვალის სახით წარმოჩინდება. ჩვენი შეხედულებით იგი საკმაოდ უჩვეულოდ ჟღერს.

კვარტული პარალელიზმი. თანაჟღერადობათა მრავალფეროვნება ერთერთი მშვენიერება ქართული სიმღერისა, რაც ხშირად იმპროვიზირების მთავარი სტიმულია. თუმცა ზოგ შემთხვევაში ეს სურვილი, გარკვეულ წილად, ჩვეულებრივი „ნორმებისგან“ გადახვევას შეიძლება გულისხმობდეს. სწორედ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენს 1959 აჭარაში ჩაწერილი სიმღერა „მოყვარე“, სადაც ხმათა მოძრაობები პარალელურ კვარტებს ჰქმნიან, რაც შემთხვევით რომ არ ხდება ამას იგივე ფრაზის ანალოგიური გამეორება მოწმობს (აუდიო მაგ. 8; მაგ. 4.)

დამწყები. ამ ტერმინით ქართულ ხალხურ სიმღერაში ხან ზედა ხმას აღნიშნავენ, ხან შუა ხმას, იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ხმა იწყებს სიმღერას. დასავლურ ქართულ ტრადიციაში ზოგჯერ სიმღერას ბანიც იწყებს, (მაგალითად, გურული „ადილა-ალიფაშა“, იმერული „მხედრული“ და სხვ.), თუმცა ბანს „დამწყები“ არასოდეს ეწოდება. თქვენი ყურადღება გვსურს შევაჩეროთ იმ საინტერესო და უჩვეულო შემთხვევაზე, როცა სიმღერას უბრალოდ ზედა ხმა კი არა, კრიმანჭული იწყებს! ამის ნიმუშია სიმღერა „შელმართული“ ვანის რაიონის სოფელ ტობანიერის გუნდის შესრულებაში (აუდიო მაგ. 9; მაგ. 5.)

ინსტრუმენტული თანხლება. 1964 წელს ო. ჩიჯავაძის მიერ სოფ. სუფსაში ჩაწერილი „სიმღერა გაზაფხულზე“, რომელსაც ნიკიფორე შეწირული, ივანე და კარპეს ჩხეიძეები ასრულებენ, ჩონგურის მეტად ორიგინალური აკორდული თანხლებით გამოირჩევა, სადაც ძირითად ჟღერადობას კვინტ-სექსტაკორდი წარმოადგენს. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს ჟღერადობა შემთხვევითი იყოს, ან ჩონგურის აუწყობლობის მიზეზით იქმნებოდეს. ამ აკორდის გააზრებულობაში გვარწმუნებს სიმღერის კუპლეტის ბოლოს მისი კვლავ მკვეთრად წარმოჩენა, სადაც მომღერალთა ხმები უნისონში ჰქმნიან საყრდენ ბგერას ამ უჩვეულო კვინტ-სექსტაკორდისათვის (აუდიო მაგ. 10).

ზომის ცვლა. ამჯერად მეგრულ სიმღერა „სისა ტურას“ ერთ ვერსიაზე შევჩერდეთ, რომელიც გურიაში, სოფელ ომფარეთში მცხოვრები ძმები აფშილავებისგან არის ჩაწერილი. „მეგრული სიმღერების მეტრი ერთგვაროვანია. ვხვდებით ძირითადად ორწილად ზომებს. სამწილადობა ძალიან იშვიათია. ასევე იშვიათია ცვალეზადი ზომა.“ – წერს ედიშერ გარაყანიძე (გარაყანიძე, 1990:121) სწორედ ასეთ იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს აფშილავების „სისა ტურა“, რომელიც ტრადიციულად ორწილად ზომაში იმღერება. აქ კი შემსრულებლები მას სამწილადი ზომით იწყებენ და მხოლოდ მისამღერზე

(სიტყვებზე „სისა ტურა“) გადადიან ორწილად ზომაში და სიმღერის ბოლომდე ამ ზომაში რჩებიან (აუდიო მაგ. 11). ამავე სახისაა 1930 წელს გრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი „სისა ტურა“ პორფილე გაბელაიას, რემა შელგეიასა და ბიქტორ აბშილაშვილს შესრულებით. როგორც ცნობილია, მამაკაცთა სამღერო სამხმიანი სიმღერა „სისა ტურა“ აკენის სიმღერათა ჯგუფს განეკუთვნება (იხ. კალანდაძე-მახარაძე, 2000:80). ეს კიდევ უფრო ხაზგასმულად აღიქმება მისი სამწილად ზომაში მღერისას, რადგან იგი „იავნანას“ მეტრ-რიტმთან ასოციაციას იწვევს.

„ხასანბეგურა“ ფანდურით. სიმღერა „ხასანბეგურა“, რომელიც გურიაში, ჩვეულებრივ, სამ ხმაში იმღერება (მისამღერი ორხმიანია), აჭარაში თავიდან ბოლომდე ორ ხმაში შესრულებითაც გვხვდება. ასეთ შემთხვევებში, მას ზედა ხმა კრიმანჭული ან წვრილი აკლია. სანამ ერთ უნიკალურ ჩანაწერს არ გავეცანით, გვეგონა, რომ ეს სიმღერა ცალ ხმაში არასოდეს იმღერებოდა. გურიაში, ს. ქვენობანში მცხოვრები ილია თავართქილაძე მას სოლოდ ასრულებს ფანდურის თანხლებით, რითაც ეს ჩანაწერი უნიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს (აუდიო მაგ. 12). უნდა აღინიშნოს, რომ მას ასევე აქვს ჩაწერილი სიმღერა „შვიდკაცა“.

ამ ჩანაწერისგან დამოუკიდებლად ანჩისხატის გუნდის ერთ-ერთ წევრს, ლევან ვეშაპიძეს გაუჩნდა მსგავსი იდეა და ჩონგურის გამოყენებით ჩაწერა „ხასანბეგურას“ თავისებური ვარიანტი, სადაც ყველა ხმას და აკომპანემენტსაც თავად ასრულებს (აუდიო მაგ. 13).

როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, ავთენტიკურ ნამღერთა მრავალრიცხოვან აუდიო ჩანაწერში არატიპური ელემენტების შემცველი არაერთი ნიმუშის მოძიება არის კიდევ შესაძლებელი. თუმცა, ჩვენი აზრით, წარმოდგენილი მასალაც ნათლად მეტყველებს ტრადიციული საშემსრულებლო ნორმებისადმი ქართველი კაცის, ერთდროულად ფრთხილ და ამავე დროს, შემოქმედებით დამოკიდებულებაზე. ხალხური სიმღერა წინაპართაგან გადმოცემული სიბრძნეა, დიდი ისტორიაა, მაგრამ არა გაქვავებული, არამედ როგორც ცოცხალი, ცვალებადი სხეული. მისი ტრადიციის შესწავლა-დაცვა, ახალი თაობისადმი გადაცემა – დღეს უმთავრესი მიზანია. თუმცა, არავის აუკრძალავს ცდა მისი ვარიანტებისა და უნარის მქონეთათვის – მისი გამშვენებისაც! პირიქით, ასეთი მცდელობა ერთ-ერთი პირობაა ამ საუნჯის, როგორც ერის ცხოვრების შემადგენელი ნაწილის შენარჩუნებისა.

დამოწმებული ლიტერატურა და ფონოჩანაწერები:

გარაყანიძე, ედიშერ. (1990). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად – თბილისის სახ. კონსერვატორია.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2000). *აკენის ნანა*. თბილისი. ხალხური შემოქმედების რესპ. ცენტრი.

ერქომაიშვილი, ანზორ და როდონაია, ვახტანგ (ავტორ-შემდგენლები). (2006). *პირველი ფონოჩანაწერები – ქართული ხალხური სიმღერა, 1901-1914*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.

აუდიო მაგალითები

1. „ოროველა“. თარხნიშვილი, მარო. (1988). *უნიკალური ჩანაწერები (1930-1950 წ.წ.) – შემდგენელი და კომენტარის ავტორი: ანზორ ერქომაიშვილი*. თბილისი: მელოდია.
2. „ჩვენ მშვიდობა“. ბერძენიშვილი, ვლადიმერ. (1991). *უნიკალური ჩანაწერები – შემდგენელი და კომენტარის ავტორი: ანზორ ერქომაიშვილი*. თბილისი: მელოდია.
3. „შვიდკაცა“. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი.
4. „ბერი კაცი“. მიხა ჯიდაური. (1991). *სახელოვანი წინაპრები. ქართული ხალხური სიმღერები. 1900-1930-იანი წლების ჩანაწერები*. თბილისი: მელოდია.
5. „ოროველა“. ხმები წარსულიდან (2006). *ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ღიღუგებიდან*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.
6. „შაში კაკაბი“. მჭედლიშვილი, ვანო (1989). *უნიკალური ჩანაწერები (1930-1940 წ.წ.) – შემდგენელი და კომენტარის ავტორები: გრიგოლ კოკელაძე, ანზორ ერქომაიშვილი*. თბილისი: მელოდია.
7. „მასპინძელსა მხიარულსა“. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 27, №6.
8. „მოყვარე“. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 65 №15.
9. „შელმართული“. ვანი. (2008). *ქართული ხალხური სიმღერები*. ვანის რაიონი. საექსპედიციო ჩანაწერი შესრულებულია მაღხაზ ერქვანიძის მიერ. თბილისი
10. „სიმღერა გაზაფხულზე“. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 165 №12.
11. „სისა ტურა“. აფშილავები – <http://www.alazani.ge/dzveli-chanatserebi-Apshilavebi-xalxuri-simgerebi-ans53.html?qartuli-folklori>
12. „ხასანბეგურა“. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 170 №21.
13. „ხასანბეგურა“. ლევან გეშაბიძე. ლევან გეშაბიძის პირადი არქივი

მაგალითი 3. „მასპინძელსა მხიარულსა“ (იმერეთი, ხარაგაული, 1954)
 Example 3. *Maspindzelsa mkhiarulsa* (Imereti, Kharagauli, 1954)

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are in Georgian, with Latin transliterations provided below each line of music.

System 1:

Soprano: მხი - ა - რულ - სა
 mkhi - a - rul - sa

Alto: მას - პინ - ძელ - სა
 mas - p'in - dzel - sa

Bass: მხი - ა - რულ - სა
 mkhi - a - rul - sa

System 2:

Soprano: მა - სპინ - ძელ - სა მხი - ა - რულ - სა დი - ლა ვა - დი - ჰა - ლა - ლო და
 ma - sp'in - dzel - sa mkhi - a - rul - sa di - la va - di - ha - la - lo da

Alto: მა - სპინ - ძელ - სა მხი - ა - რულ - სა დი - ლა ვა - დი - ლა.
 ma - sp'in - dzel - sa mkhi - a - rul - sa di - la va - di - la.

Bass: მა - სპინ - ძელ - სა მხი - ა - რულ - სა დი - ლა ვა - დი - ლა.
 ma - sp'in - dzel - sa mkhi - a - rul - sa di - la va - di - la.

System 3:

Soprano: ქავს სტუმ - რე - ბი სა - ქვარ - ლე - ბი
 q'avs st'um - re - bi sa - q'var - le - bi

Alto: ქავს სტუმ - რე - ბი სა - ქვარ - ლე - ბი
 q'avs st'um - re - bi sa - q'var - le - bi

Bass: ქავს სტუმ - რე - ბი სა - ქვარ - ლე - ბი
 q'avs st'um - re - bi sa - q'var - le - bi

ქართული მრავალხმიანობის აკოვრდის სინტაქსის თეორიისათვის

ქართული მრავალხმიანობის სისტემური შესწავლა შთაგვაგონა მისმა თვითმყოფადობამ და სირთულემ, რათა უკეთ გაგვეგო ამ მუსიკის, როგორც ასეთის, საფუძვლები, მისი სხვა ასპექტების – ისტორიის, რეგიონალური ვარიანტებისა და ჟანრების – ხაზგასმის გარეშე.

ძირითადად, მონოფონიური მოდალური მუსიკის უმეტესობისაგან განსხვავებით, ქართული საგუნდო მუსიკის ერთ-ერთი თავისებურება მისი პოლიფონიურობაა.

ჩვენს მიერ ემპირიულად შერჩეული მუსიკალური ნიმუშები (სულ 250 ერთეული, საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან) მოიცავს გამოქვეყნებულ სანოტო მასალას და ხმოვან ჩანაწერებს, ასევე – ჩვენს მიერ შეგროვილ ჩანაწერებსა და გაშიფრულ მასალას.

ამგვარად, ჩვენ შევისწავლეთ ყველა ნიმუში და სიღრმისეულად გავანალიზეთ 80-მდე სიმღერა, რამაც შესაძლებლობა მოგვცა შეგვეჩუქებინა ორი წინასწარი ტიპოლოგია: ერთი – კადანსებისთვის, ხოლო მეორე – ჰომორიტმული სიმღერებისა და იმ სიმღერებისთვის, რომლებიც სრულდება ბანის თანხლებით.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია მოგითხროთ ჩვენი სამუშაოს მიმდინარეობის შესახებ. ყველაფერი, რაზეც აქ არის საუბარი, ეფუძნება მხოლოდ გაანალიზებულ მასალას და არამც და არამც არა აქვს პრეტენზია საყოველთაო ჭეშმარიტებაზე.

შესავალი

1. ქართული მრავალხმიანობა, არსებითად, მოდალურია;
2. ძირითადად, ეს არის სამხმიანი პოლიფონია;
3. გაანალიზებული ნიმუშების უმრავლესობა ემყარებოდა მხოლოდ ერთ კილოს. თუმცა ზოგჯერ, შემთხვევითი ცვლილებების გამო, გვხვდება „დროებითი“ მოდულაციები მეზობელ კილოებში, მაშინ, როდესაც სხვა, „პარმონიულად“ უფრო რთულ ნიმუშებში წარმოდგენილია ერთზე მეტი კილო;
4. მიგვაჩნია, რომ ფინალისი არის განმსაზღვრელი ნოტი, რომელზედაც ყველა სხვა ხმა ერთად იყრის თავს. როდესაც ნიმუში მთავრდება კვინტის ვერტიკალურ ინტერვალზე, ათვლის წერტილად კილოს იდენტიფიკაციისათვის აღებულია ყველაზე დაბალი ნოტი;
5. კილო განსაზღვრულია, როგორც ცალკეული ბგერების თანამიმდევრობა, რომლებიც ერთმანეთისგან დაშორებულია დიდი და პატარა სეკუნდით, რომლებიც შესაძლოა გასცდეს ოქტავას ზევიდან ქვევით, ან პირიქით;

6. ქართულ სამხმთან პოლიფონიაში ზედა ორი ხმა მეტწილად ერთად მოძრაობს. განცალკევებული მოძრაობა გვხვდება მხოლოდ შემდეგ შემთხვევებში:

- ა) ერთ-ერთი ხმის პოზიციის შეცვლა აკორდში,
- ბ) ერთ-ერთი ხმის მიერ ბოლო ნოტის მოლოდინი,
- გ) სეგმენტის გამეორება,
- დ) გამეფლელი ნოტები,
- ე) ზოგიერთი ტიპის კადანსში,
- ვ) ბურდონიანი ნიმუშების დაბალ ხმაში,
- ზ) კრიმანჭულში;

7. გაანალიზებულ ნიმუშებში ყველაზე ხშირად გვხვდება A, G და E კილოები;

8. დროებითი მოღუდავების მიერ წარმოებული კილოები, ჩვეულებრივ, მომიჯნავეა და ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ცვლილების ტიპით:

- ა) კილო A მაჟორული სექსტით (F#) გადადის D კილოში
- ბ) კილო G მაჟორული სექსტით (F#) გადადის C კილოში
- გ) კილო E მაჟორული სეკუნდით (F#) გადადის A კილოში
- დ) კილო A მინორული სეკუნდით (Bb) გადადის E კილოში
- ე) კილო A მაჟორული ტერციით (C#) გადადის G კილოში

9. საერო ნიმუშებში პირველი აკორდის ყველაზე დაბალი ტონი და ფინალისი, ჩვეულებრივ, ერთი და იგივეა და ემთხვევა კილოს პრიმას (პირველ საფეხურს). სასულიერო ნიმუშებში ეს მომენტი ცვალებადია.

კადანსები

1. შესწავლილი 250 ნიმუში ადასტურებს კადანსების სამი ტიპის არსებობას, რომლებიც ხასიათდება ყველაზე დაბალ ხმაში VII საფეხურების სისტემატური და უცვლელი თანამიმდევრობით. როგორც ჩანს, ეს დამახასიათებელია მთელი ქართული პოლიფონიისათვის.

2. ამ კადანსურ თანამიმდევრობას შეუძლია სხვა საფეხურების ინტეგრირება, რომლებიც ერთმანეთს მიყვებიან ჯგუფურ აღმავალ მოძრაობაში, როგორც, მაგალითად, IV-V-VI-VII-I.

3. A, G და E კილოებში VII და I საფეხურებს შორის ინტერვალი ყოველთვის არის დიდი სეკუნდა (მთელი ტონი).

4. კადანსის პირველი ტიპი (ტიპი A) ხასიათდება ზედა ხმების ერთდროული მისვლით I საფეხურზე უნისონში, როგორც აღმავალი, ისე დაღმავალი მოძრაობით და ყველაზე დაბალი ხმის აღმავალი საპირისპირო მოძრაობით (მაგ. 1).

5. მეორე ტიპში (ტიპი B) ხმები ასევე ერთდებიან I საფეხურზე უნისონში, მაგრამ ზედა ხმა ამას აკეთებს დაღმავალი კვარტის ნახტომით (IV საფეხურიდან I საფეხურზე), მაშინ, როცა შუა ხმა სეკუნდიდან პრიმაზე გადადის და ბანი აკეთებს დამახასიათებელ VII-I მოძრაობას აღმავალი საპირისპირო მოძრაობით (მაგ. 2).

6. მესამე ტიპი (C) ხასიათდება ზედა ხმაში საფინალო აღმავალი მოძრაობით კვარტიდან კვინტაზე. შუა ხმა ჩამოდის სეკუნდიდან პრიმაზე, ბანი VII საფეხურიდან ადის I საფეხურზე და ქმნის კვინტურ ინტერვალს (მაგ. 3).

7. ყველაზე გავრცელებული არის C ტიპის კადანსი, რომელიც გვხვდება გაანალიზებული ნიმუშების უმეტეს ნაწილში, გამოყენებული კილოს მიუხედავად. B არის სიხშირით მეორე ტიპი, ხოლო A ყველაზე ნაკლებად გავრცელებული ტიპია.

სიმღერები ბურღონული ბანის თანხლებით

250 გაანალიზებული ნიმუშიდან ასეთი მხოლოდ 9 იყო.

დასახელება	რეგიონი	ფუნქცია	ბანის შეადარება
1. ჭონა	კახეთი	საშობაო	G-F-G
2. წინწყარო	კახეთი	ღირსკუთხე, სატრფიალო	G-F-G
3. ღესტანე	კახეთი	ღირსკუთხე, სატრფიალო	G-F-G
4. ორთველა		სუფრული, მიწის ხუნის	G-F-G
5. ბინდისფერია საოღელი	კახეთი	ღირსკუთხე, სუფრული	G-F-Eb-F-G
6. აფილი	კახეთი	საშობაო	G-F-Eb-F-G
7. შეშობასიფი	კახეთი	სუფრული, დიდება სიცოცხდე	G-F-G-F-G
8. შენ ბოლო ანაგურელი	კახეთი	ღირსკუთხე ეპიკური	G-F-G-(A-G)
9. კახური მრავალეზმური	კახეთი	სუფრული	G-F-G-(Eb)* A-G-A-Eb- (Ab)-Eb (Db)-C- (Eb) C-D-E-E
10. მრავალეზმიური	კახეთი	სუფრული	G-A-B-Db-Eb-C- D-E
11. ჩაკრული	კახეთი	სუფრული, ისტორიული	G-(Ab)-(G)-F-(Ab) -G-(Eb)-A-F-G- Eb-(G)-F-(Ab)-G

*საერთაშორისო ნორმებით ბგერა *სი* აღინიშნება ლათინური B ასოთი, ნაცვლად რუსულ სკოლაში მიღებული H ასოთი აღნიშვნისა.

**ფრჩხილში აღნიშნულია მოკლე გამეფული ბგერები.

1. გასათვალისწინებელია, რომ ბურღონული ბანის თანხლებით შესრულებულ სიმღერებში იგულისხმება ის ნიმუშები, რომლებიც მთლიანად ემყარებიან მრავალხმიანობის ამ ტიპს;

2. ამ ნიმუშებს არა აქვთ ზომა, ანუ ისინი არ ჯდებათ ჩვეულებრივ მეტრულ სიტემაში;

3. ბურღონი არის საფუძველი, რომელზედაც იშლება ერთი ან ორი მელოდიური ხმა;

4. ყველა გაანალიზებული ბურღონიანი ნიმუში არის ქართლ-კახეთიდან;

5. ცხრილში შემოთმთქვანილი კლასიფიკაცია ემყარება ბურღონული ბანის მოძრაობის გრადაციას უფრო მარტივიდან რთულისკენ;

6. ბოლო სამი ნიმუშის (№ 9, 10, 11) გარდა ბანის პარტიაში სხვადასხვა სიმღერის ბგერების რაოდენობა ძალიან შეზღუდულია;

7. უმეტეს შემთხვევაში, მელოდიები აგებულია G კილოში. ბურდონული ნიმუშები ხასიათდებიან პატარა სეპტიმის ვერტიკალური ინტერვალით, რომელიც მათ დამახასიათებელ ელფერს აძლევს.

8. № 9, 10 და 11 ნიმუშების გარდა, ბურდონული ბანის როგორც აღმავალი, ისე დაღმავალი მოძრაობა შემცირებულია და დაყვანილია ინტერვალების 2 ტიპზე: დიდი და პატარა ტერციები და დიდი და პატარა სეკუნდები.

9. ყველაზე გავრცელებულია დიდი სეკუნდის ინტერვალი. გვხვდება დიდი სეკუნდის დაახლოებით 4 თანამიმდევრული აღმავალი ინტერვალი, რომლებიც თითქმის მთელტონიან გამას ქმნიან: № 9: G-A-B-Db-(Eb).

10. ბურდონულ ბანში აღმავალი პატარა ტერციის ინტერვალს აქვს გამკვლევი ნოტის სახე, რომელსაც მოყვება დაღმავალი პატარა სეკუნდა. ეს გამკვლევი ნოტი აუცილებლად წინ უსწრებს მოდულაციას ზედა ხმაში.

11. ყველა შემთხვევითი ცვლილება ზედა ხმებში მიანიშნებს ცვლილებას ბურდონულ ბანში. G კილოში დადაბლებული ტერციის გამოჩენისთანავე (Bb B ბეკარის ნაცვლად) ბანის ხმა მთელი ტონით დაბლა ეშვება. ვერტიკალში, შედეგად გვაქვს ნეიტრალური ტერცია (დიდსა და პატარას შორის) (მაგ. 4).

12. როდესაც ბანი მთელი ტონით მაღლა ადის, ამ მოძრაობას წინ უსწრებს დადაბლებული ტერცია ზედა ხმაში (Ab A ბეკარის ნაცვლად). შედეგად ვერტიკალში ვიღებთ ოქტავას ან კვინტას (მაგ. 5).

13. ნეიტრალური ტერციის ინტერვალი, რომელიც წინ უსწრებს ბანის ბეკარის სიმადლის შეცვლას, ყოველთვის მერყეობს ბეკარსა და ბემოლს შორის. აქ ხდება ტერციის აქცენტირება რომელიც თითქოსდა გვამცნობს ამ ცვლილებას.

ჰომორიტმული სიმღერები

ქვემოთ მოყვანილია მხოლოდ ერთ კილოზე დამყარებული ჰომორიტმული სიმღერები:

	A კილო	G კილო	E კილო
1.	დედა შოგიკედესა	შირანგულა	ჯვარის წინასა
2.	დედა	ლილო (იმერეთი)	ელა ჯ'ურდე
3.	კირიალესა	ლილინი	
4.	თრირთუო	მაღლა შოას შოდვა	ნანინაი ნანასაო
5.	დიდება	საბოდიშო	ხეშხაია
6.	ლომისური	ჭრისტე	ოდოი
7.	ელესა	შირანგულა	
8.	ჯვარსა	ცხენოსნური	
9.	ქიზიუ ბოლოზე	ია პატონევი	

1. შეიძლება განვასხვაოთ ჰომორიტმული სიმღერების ორი ტიპი: მკაცრი და ორნამენტებული. პირველს ახასიათებს ყველა ხმის იდენტური რიტმული არტიკულაცია (A კილოს № 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9; G კილოს № 1, 5, 6 და E კილოს № 1, 2, 3, 4, 5). მეორე – გამშვენებული ტიპი ამჟღავნებს ჰომორიტმულ ტენდენციას და ასევე მოიცავს მოკლე ორნამენტებს, ისეთს, როგორიცაა, მაგალითად, გამკვლევი და წინასწარი ბეკრები, შეკაება, ფორშლაგი და აკორდებს შორის გამშვენება.

2. ხმებს შორის კავშირს ქმნის პარალელური, ირიბი და საპირისპირო მოძრაობები. 1 და 2 ხმებს შორის ძირითადად გვაქვს პარალელური და ირიბი მოძრაობა. ამ ხმებსა და დაბალ ხმას შორის ხშირია საპირისპირო მოძრაობა.

3. ჰომორიტმული სიმღერების აკორდები წარმოადგენენ თანახმიერების ორ ტიპს: ერთი უფრო გამჭვირვალეა, მაშინ, როცა მეორე უფრო – მჭიდროა და ხშირად ასოცირდება ლიტურგიკულ ტექსტთან. სიმჭიდროვის ხარისხი მატულობს აკორდებისა და გამშვენების ბუნებიდან გამომდინარე.

კილოები და შედგენილი აკორდები

1. ჩვენს მიერ შემოწმებული ჰომორიტმული მაგალითების უმრავლესობა იყო G კილოში, შედარებით ნაკლები – A კილოში, ხოლო ყველაზე ცოტა E კილოში. სხვა კილოები (D, C, F) გვხვდება მხოლოდ იქ სადაც მუსიკალურ ნიმუშში მოდულაციები ჩნდება.

2. ის ფაქტი, რომ ყველაზე ხშირად გამოიყენება A, G E კილოები, სხვადასხვა მიზეზითაა განპირობებული:

ა) კადანსების შემთხვევაში, როდესაც VII საფეხური გადაწყდება I საფეხურში, მათ შორის მანძილი ყოველთვის უნდა იყოს მთელი ტონი. ამ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს 5 კილო (A, G E, D და B). C და F კილოები გამოირიცხება, ვინაიდან მათ VII და I საფეხურებს შორის მანძილი ნახევარი ტონია.

ბ) ვერტიკალური ორგანიზაციის შემთხვევაში, იმ ტიპის ინტერვალები, რომლებიც შეადგენენ ტერციულ აკორდს და აგებული არიან პირველ საფეხურზე, უნდა შეესაბამებოდნენ დიდ და პატარა ტერციებს. ამ მიზეზით B კილო უნდა გამოირიცხოს, ვინაიდან ტერცია, რომელიც აგებულია მის პირველ საფეხურზე, შემცირებულია ($B-D-F =$ ტრიტონი).

გ) ერთადერთი კილო, რომელიც A, G E კილოების მსგავსად აკმაყოფილებს მოთხოვნებს, არის D კილო. მიზეზი, რომლითაც ის გამოირიცხულია ამ პროცესიდან, არის ის, რომ VI საფეხურის აკორდი პირველ სამ კილოში მნიშვნელოვანია (იხილე შემდგომში), ხოლო D კილოში VI საფეხურის აკორდი, რომელიც აიგება B-დან, იძლევა შემცირებულ სამხმოვანებას (B-D-F).

აკორდიკის სინტაქსი

ურთიერთობა სხვადასხვა საფეხურს შორის:

1. ჰომორიტმულ ნიმუშებში აკორდების თანმიმდევრობას განსაზღვრავს:

- ა. ყველაზე დაბალი ხმის მოძრაობა,
- ბ. მის ზევით წარმოქმნილი აკორდები,
- გ. აკორდებს შორის დამყარებული ურთიერთობა.

2. თითოეულ კილოში არსებობს აკორდული სინტაქსის სხვადასხვა შესაძლებლობა. ზოგიერთ საფეხურზე წარმოდგენილია უფრო მეტი და მრავალფეროვანი აკორდი, ვიდრე სხვაზე და დაკავშირებულია საფეხურების მეტრაოდენობასთან.

3. A კილოში აკორდიკის სინტაქსის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხუთი საფეხურია: I-IV-V-VI-VII. II საფეხური (შემცირებული სამხმოვანება B-D-F) არ გამოიყენება.

4. III საფეხური არასდროს მონაწილეობს აკორდიკის სინტაქსში (ამის მიზეზი ჩვენთვის ჯერ-ჯერობით უცნობია).

5. G კილოში ყველაზე მნიშვნელოვანი საფეხურებია I-II-IV-V-VI-VII.

6. E კილოში ყველაზე მნიშვნელოვანი საფეხურები არის I-VI-VII. II საფეხური გეხვდება მხოლოდ ერთ ნიშნულში (ხერტლის, № 3, E კილოში)

7. ზოგადად, აკორდიკის სინტაქსში G და A კილოებში ყველაზე ხშირად გამოიყენებული საფეხურებია I, VI და VII.

8. თითოეული კილოს აკორდიკის სინტაქსი გამოხატავს სიხშირის ორგანიზების სპეციფიკურ ხერხსა და იერარქიას მის საფეხურებს შორის ისე, როგორც ეს ნაჩვენებია ცხრილში:

კილო	ყველაზე ხშირი	ნაკლებად ხშირი	იშვიათი	არარსებული
A	I-VII	V-VI	IV	II-III
G	I	II-VI-VII	IV-V	III
E	I-VII	VI	II-IV	III-V

ურთიერთობა საფეხურებსა და აბსოლუტურად შექცევად კილოებს შორის:

კილო	საფეხურები
A	I-VII-I // VI-VII-VI // VI-V-VI
G	I-VII-I // VI-VII-VI // VI-V-VI // I-II-II // II-V-II // IV-V-IV
E	I-VII-I // VI-VII-VI //

10. ურთიერთობა საფეხურებსა და სინტაქსურად აბსოლუტურად შეუქცევად კილოებს შორის:

კილო	არარსებული ურთიერთობები
A	I-IV-I // IV-VII-IV
G	I-IV-I // V-VII-V // II-V-II
E	არ არსებობს აბსოლუტური შეუქცევადობა რომელიმე საფეხურს შორის

11. დანარჩენი ურთიერთობა ზოგიერთ კილოსა და საფეხურს შორის წარმოიქმნება არაპირდაპირ და შეუქცევადად:

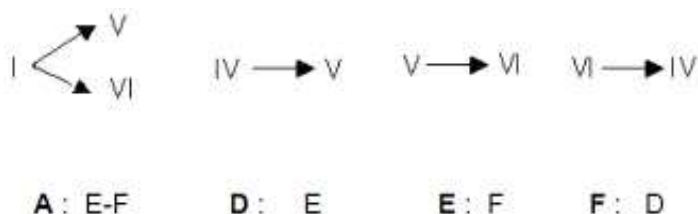
კილო	არაპირდაპირი ურთიერთობა
A	IV-VII // IV-V // V-I // VII
G	I-V // I-VI // II-I // II-VI // IV-II // V-IV // VI-IV // VI-V // VII-V
E	I-II // I-VI // II-VII // V-VI // VII-V

აკორდიკის სინტაქსი სხვადასხვა კილოში

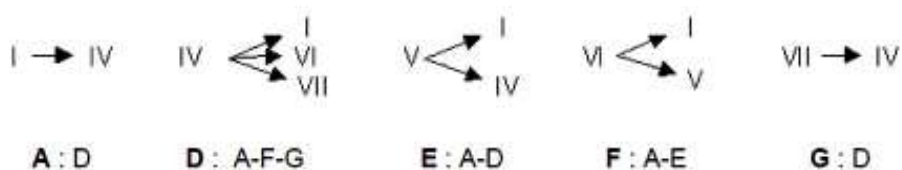
A კილო

სათაური	რეგიონი	ფუნქცია	კად.	მოქმედი საფეხურები	არარსებული საფეხურები	საწყისი საფეხური
1. დედი	კახეთი	სატრფიალო	C	I	VII II	III
2. დედა	კახეთი	სატრფიალო	C	I-VII	II-III-IV-V-VI	I
3. კორიადესა	სამეგრელო	სახალწლო	C	I-IV-VI-VII	II-III-IV	V
4. თ. რირთუ	გურია იმერეთი	საქორწილო	B	I-IV-V-VI-VII	II-III	I
5. დიდება	?	საგალობელი	B	I-VI-VII	II-III-IV-V	
6. დომისური	ფშავე	რელიგიური	C	I-VII	II-III-IV-V-VI	VII

ამ ცხრილსა და მომდევნო სქემაზე ნაჩვენებია შესაძლო ცალმხრივი ურთიერთობები ჰომორიტმული ნიმუშების სხვადასხვა საფეხურს შორის A კილოში:



თანამიმდევრობები, რომლებიც არ გვხვდება A კილოს ნიმუშებში:



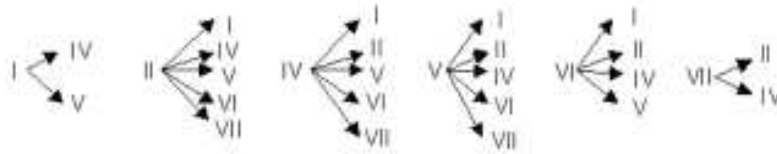
E კილო

სათაური	რეგიონი	ფუნქცია	კად.	მოქმედი საფეხურები	არარსებული საფეხურები	საწყისი საფეხური
1. ჯვარის	ფშავე	რელიგიური	C	I-VII	II-III-IV-V-VI	I
2. ელია ლეურდე	სვანეთი	სარიტუალო	B	I-VI-VII	II-III-IV-V	I
3. ხერტელის	აჭარა	?	C	I-II-VI-VII	II-IV-V	I
4. ნანინაი ნანახაო	ქართლი	იავნანა	A	I-VI-VII	II-III-IV-V	VII

თანამიმდეგრობები, რომლებიც გვხვდება E კილოს ნიმუშების სხვადასხვა საფეხურებზე:



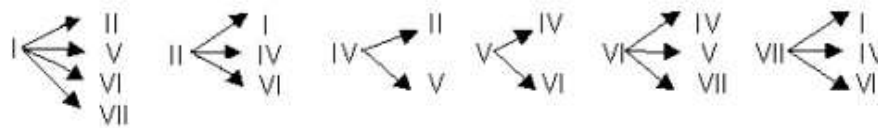
თანამიმდეგრობები, რომლებიც არასდროს გვხვდება E კილოს ნიმუშებში:



G კილო

სადაურთი	რეგონი	ფუნქცია	კად.	მოქმედი საფეხურები	არარსებული საფეხურები	საწყისი საფეხური
1. მორანგულა	სუანგეთი	თხრობითი	A	I-V-VI-VII	II-III-IV	I
2. ალილო	იმერეთი	რელიგიური	C	I-II-IV-VII	III-V-VI	IV
3. დილინი	ხევი	გასართობი	C	I-II-VII	III-IV-V-VI	I
4. მაღლა მთას მოდგა	რაჭა	საფერხული	B	I-II-VI-VII	III-IV-V	II
5. საბოფიშო	გურია	სამკურნალო	C	I-II-IV-V-VI-II	III	I
6. ქრისტე	?	რელიგიური	C	I-IV-V-VI-VII	II-III	IV

თანამიმდეგრობები, რომლებიც გვხვდება G კილოს ნიმუშების სხვადასხვა საფეხურებს შორის:



თანამიმდეგრობები, რომლებიც არასოდეს გვხვდება G კილოს ნიმუშებში:



იხილეთ ერთი დამახასიათებელი ნიმუშის – იმერული „ალილოს“ აკორდიკის სინტაქსური ანალიზი (მაგ. 6):

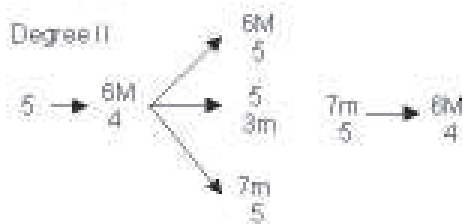
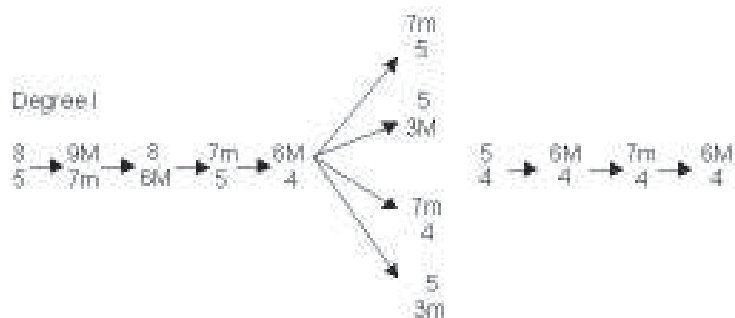
ა) საფეხურების თანამიმდევრობა „ალილოში“:

IV – II – I – II – I – VII – I – VII – I – II – I – VII – I – VII – I

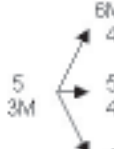
ბ) აკორდების ტიპები თითოეულ საფეხურზე და ზოგადი აკორდიკის სინტაქსი¹:

IV 5 3M II 5 3m I 8 5 9M 7m 8 6M 5 7m 6M 4 5 4 3M II 5 6M 4 5 6M 4 5 3m I 5 3M
VII 5 3M 7M 5 I 5 3M VII 5 3M I 6M 4 5 3M II 5 6M 4 5 7m 6M 4 I 5 3M VII 5 3M
I 5 6M 4 7m 4 6M 4 7m 4 6M 5 5 4 3m VII 8 6M 4 7m 6M 5 4 I 5 3M

გ) აკორდების თანამიმდევრობა იმავე საფეხურზე „ალილოში“:



დ) აკორდების თანმიმდევრობა „ალილოს“ სხვადასხვა საფეხურს შორის:

I - II	II - I	I - VI	VII - I	IV - II
5 3M → 5	6M 4 → 3	5 3M → 3M	7M 5 → 3M	5 3M → 3m
	5 3m → 5	5 3m → 8 4		
	5 3m → 5 3M			

ე) თანმიმდევრობა, რომელიც არასდროს გვხვდება „ალილოში“:

I - IV II - V II - VII V - VII

ვ) ექსპერიმენტის შედეგი:

ჩვენს ექსპერიმენტს ორი მიზანი ჰქონდა: 1) შეექმნა „ალილოს“ სინთეზური მოდელი; 2) დაგვედასტურობინა, რომ ერთი და იგივე კილოს სხვადასხვა ნიშნულს მსგავსი აკორდული თანმიმდევრობა აქვს.

პირველ შემთხვევაში ჩვენ შევიძუშავეთ ნიშნულის სინთეზური ვერსია საფეხურების თანმიმდევრობის გათვალისწინებით, განმეორებადი თანმიმდევრობების როგორც, მაგალითად, II-I-II-I-VII-I-VII-I, შექცევადობის გაბათილებითა და ერთ-ერთი მათგანის (II-I/VII-I) შენარჩუნებით.

„ალილოს“ ორიგინალური ვერსიის ყველა განმეორებული საფეხური: **IV - II - I - II - I - VII - I - VII - I - II - I - VII - I - VII - I**, შემცირდა ასეთ თანმიმდევრობამდე: **IV - II - I - VII - I - II - I - VII - I**.

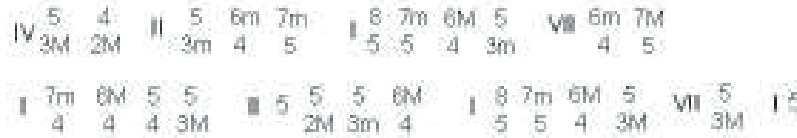
„ალილოს“ სინთეზურ ვერსიაში ჩვენ ქაოტურად შევარჩიეთ სხვადასხვა თანმიმდევრობა, იმის გათვალისწინებით, თუ რის საშუალებას გვაძლევს აკორდი.

ქვემოთ დააკვირდით შესაბამისობას „ალილოს“ ორიგინალურ სინტაქსსა და სხვა სინთეზურ ვერსიას (მაგ. 7) შორის:

ვ. 1. „ალილოს“ ორიგინალური აკორდიკის სინტაქსი:

IV 5 3m	II 5 3m	I 8 5	9M 8 7m 6M 5	4 5	4 3M	II 5 4	6M 6M 6M 5 4 5 4 3m
I 5 3M	VII 5 3M	7M 5 4	I 5 3M	VIII 5 3M	6M 5 4 3M	II 5 4	6M 7m 6M 5 4 5 4 3M
VII 5 3M	I 5 4	6M 7m 6M 7m 6M 5 4 4 4 5 4	3m	VII 8 6M 4 7m 6M 5 4 5 5 4 3M	I 5		

ზ.2. სინთეზური ვერსიის აკორდიკის სინტაქსი:



გეთავაზობს ჩვენი ქართველი კოლეგების მიერ ჩატარებული კვლევებისგან განსხვავებულ პერსპექტივას.

ამ თემაზე შექმნილი წერილობითი წყაროების შეზღუდულმა ხელმისაწვდომობამ – ყველა მათგანი ქართულ და რუსულ ენებზეა – გვაიძულა, დაგვეყოფილებულიყავით მოსმენით, კომპაქტურ დისკებზე ჩაწერილი ხმოვანი მასალის გაშიფრვითა და სანოტო მასალის გაანალიზებით და აგრეთვე „საველე“ ჩანაწერებით, რომლებიც ჩვენ განვახორციელეთ ანსამბლ „ბასიანთან“, „მზეთამზესთან“ და „მადრიქალთან“ (ქართული სიმღერების შემსრულებელი ანსამბლი პარიზში – რედ.) ერთად. ჩვენს ქართველ კოლეგებთან – რუსუდან წურჭუმბასთან, ნატალია ზუმბაძესთან, ანზორ ერქომაიშვილთან და იოსებ ჟორდანიასთან კამათი შემობრუნების პუნქტად იქცა ჩვენი კვლევის მეთოდებში და განაპირობა შრომის ზოგიერთი ასპექტის შეცვლა.

ამ გამოკვლევაში ჩვენ გამოვიყენეთ ისეთი პირობითი ანალიტიკური ხერხები, როგორიცაა აკორდის ნოტირება, აგრეთვე გამოვიყენეთ პარამეტრების (კილოების, ინტერვალების, აკორდების) გამოყოფასა და სხვადასხვა მუსიკალურ პროცესებზე (კადანსებზე, მრავალვოკალურობასა და აკორდიკის სინტაქსზე) დაფუძნებული მეთოდი. დავიწყეთ მოცემული მუსიკალური ნიმუშის შემცირებით და ჩვენი მეთოდის სამართლიანობის დასადასტურებლად შევქმენით „ალილოს“ სხვადასხვა ვერსია, ხოლო აკორდიკის სინტაქსის ჩვენეული ჰიპოთეზის დამტკიცების მიზნით შევქმენით ორი ახალი ნიმუში A და E კილოებში.

ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე დამსწრე ქართველი კოლეგების მიერ ჩვენი კვლევის შედეგების დადასტურებამ გვიჩვენა კვლევის მეთოდის თანამიმდევრულობა და წაგვაქეზა ისეთი ტიპის მუსიკალური გამოხატვის შესწავლისათვის, რომელიც, ჩვენი აზრით, უნიკალურია თავის ჟანრში.

შენიშვნები

¹ აღნიშვნები ყოველი საფეხურის შემდეგ ნიშნავს ინტერვალს საფეხურებსა და აკორდის ბგერებს: 2M = დიდ სეკუნდას, 3m = პატარა ტერციას, 3M = დიდ ტერციას, 4 = კვარტას, 5 = კვინტას, 6m = პატარა სექსტას, 6M = დიდ სექსტას, 7m = პატარა სეპტიმას, 7M = დიდ სეპტიმას, 8 = ოქტავას, 9M = დიდ ნონას – მაგალითად, G კილოში IV 5/3M ნიშნავს დიდ ტერციას და კვინტას IV საფეხურზე, ანუ, სხვა სიტყვებით, სამხმოვანებას C-E-G.

მაგალითი 1. კადანსის პირველი ტიპი (ტიპი A)

Example 1. The first type of cadence (Type A)

მაგალითი 2. კადანსის მეორე ტიპი (ტიპი B)

Example 2. The second type of cadence (Type B)

მაგალითი 3. კადანსის მესამე ტიპი (ტიპი C)

Example 3. The third type of cadence (Type C)

მაგალითი 4. შემთხვევითი ალტერაცია მაღალ ხმებში მიანიშნებს ცვლილებას ბურდონულ ბანში. შედეგად ვიღებთ ნეიტრალურ ტერციას (დიდსა და პატარას შორის)

Example 4. The accidental alterations in the upper voices announce a change in the drone part. The result is a neutral third (between major and minor)

მაგალითი 5. ბურღონული ბანის მთელი ტონით მაღლა ასვლას წინ უსწრებს დადაბლებული ტერცია ზედა ხმაში (Ab Aბეკარის ნაცვლად). შედეგად ვერტიკალში ვიღებთ ოქტავას ან კვინტას

Example 5. . When the drone voice ascends a whole tone, the movement is always preceded by a lowered third (Ab instead of A natural) in the upper voice. The result is an octave or a 5th

მაგალითი 6. „ალილო“ (იმერეთი). რელიგიური, G კილოში

Example 6. *Alilo* (Imereti), religious piece in the G Mode From *Georgian Polyphonies*, Tbilisi, 2005 / ISBN 99940-776-0-0 Editors: N. Zumbadze, N. Kalandaze, T. Zhvania, D. Shugliashvili, p.185

ა ლ ი ლ ო

რუსთაველი: ამისაგან
მადლობა გუგლი
წიგნის გადართვა მუხის კვანძის

მაგალითი 7. „ალილოს“ სინთეზური ვერსია (C ტიპის კადანსი)
Example 7. Score of the synthetic version of *Alilo* (C type cadence)



მაგალითი 8. G კილოში „თავისუფლად“ შექმნილი ნიმუში (B ტიპის კადანსი)
Example 8. Score of the “freely” created piece in the G Mode (B type cadence)



მაგალითი 9. A კილოში „თავისუფლად“ შექმნილი ნიმუში (B ტიპის კადანსი)
Example 9. Score of the “freely” created piece in the A Mode (B type cadence)



მაგალითი 10. E კილოში „თავისუფლად“ შექმნილი ნიმუში (A ტიპის კადანსი).
Example 10. Score of the “freely” created piece in the E Mode (A type cadence).



**„მათმისა და კვარცხის“ პრობლემა: გვერათობისა და
ვერტიკალური სტრუქტურების ურთიერთკავშირი
საბუნებისმეტყველო სივრცეებში**

ტრადიციული მუსიკის ტონთა სიმაღლის განაწილება იწყება ბგერათმეცნიერების გამოვლენითა და ინტერვალური სტრუქტურის განსაზღვრით. ხშირად ბგერათმეცნიერების ტიპი განაპირობებს სიმღერების მთელი პლასტის ან მთლიანად სასიმღერო ტრადიციის ყველაზე დამახასიათებელ თვისებას. მრავალხმიანი სიმღერების შემთხვევაში გათვალისწინებული უნდა იყოს სიმაღლის ორგანიზების ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, კერძოდ კი, პარმონიული ვერტიკალის სტრუქტურა.

პარმონიული ვერტიკალი და ბგერათმეცნიერული სხვადასხვა დონეზე შეიძლება განვიხილოთ. მეცნიერული შესწავლის ადრეულ ეტაპზე ბუნებრივია ემპირიული მიდგომა – მკვლევრები აფიქსირებენ მხოლოდ განსხვავებულ ნოტებსა და ჟღერადობას. შემდეგ ისინი ცდილობენ გამოკვეთონ მათ შორის მეტად ან ნაკლებად მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ელემენტები. ბგერათმეცნიერების დასადგენად მნიშვნელოვანია, გაარკვიო, განსხვავებული სიმაღლის ნოტები სხვადასხვა ბგერათმეცნიერული საფეხურებს წარმოადგენენ თუ – მხოლოდ ვარიანტებს ერთიანობაზე ბგერათმეცნიერული საფეხურებისა. მრავალხმიანი სიმღერის შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ერთმანეთისგან განასხვავო სტრუქტურული და შემთხვევითი ვერტიკალები. სტრუქტურული ვერტიკალი მოიცავს მელოდიის სტრუქტურულ ნოტებს და აიგება კონკრეტული წესების მიხედვით. შემთხვევით ვერტიკალში შეიძლება ჩართული იყოს გასამშვენებელი ნოტები და ასევე პარმონიული ინტერვალები, რომლებიც მხოლოდ ბგერათმეცნიერული სტრუქტურით იქნებიან შეზღუდულნი (ამ მოხსენების ფარგლებში მე შევეხები მხოლოდ სტრუქტურულ ვერტიკალს). კვლევის ამ ეტაპის დასრულების შემდეგ დგება უფრო რთული შეკითხვების დრო, კერძოდ: რატომ იყენებენ ტრადიციული მუსიკოსები სწორედ ბგერათმეცნიერებასა და პარმონიულ ინტერვალებს? მუსიკალური აზროვნების რა მექანიზმებს მივყავართ ბგერათმეცნიერული სტრუქტურების ფორმირებამდე ტრადიციულ მუსიკაში? რამდენად უნივერსალურია ეს მექანიზმი? მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი საკითხების განხილვა გარკვეულ „რისკს“ შეიცავს, მე მაინც შევეცდები განვიხილო ისინი წინამდებარე მოხსენებაში.

ამგვარად, ჩემი მოხსენების საგანია ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერაში, კერძოდ კი, სეტუს მრავალხმიან სიმღერებში ბგერათმეცნიერებისა და ვერტიკალური სტრუქტურების ურთიერთკავშირის საკითხი. სიმაღლის ორგანიზების ეს ორი ასპექტი მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. თუ

უცვლელი ბგერათრიგის პირობებში გამოიყენება მრავალი განსხვავებული ჟღერადობა, ლოგიკურია, ვივარაუდოთ, რომ მათი სტრუქტურა დამოკიდებულია, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ბგერათრიგის სტრუქტურაზე. მეორე მხრივ, თუ გარკვეული პარმონიული ინტერვალი დომინირებს მრავალხმიან ქსოვილში, მაშინ როცა ბგერათრიგი ცვალებადია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ პარმონიული ჟღერადობის უპირატესობამ შეიძლება გავლენა მოახდინოს ბგერათრიგის სტრუქტურის ჩამოყალიბებაზე. ამასთან, არსებობს მრავალხმიანობის ისეთი ფორმებიც, სადაც მიზეზისა და ეფექტის ურთიერთკავშირი გაურკვეველი და არაერთმნიშვნელოვანია. ასეთ შემთხვევებში ჩნდება „ქათამი-კვერცხის“ მსგავსი კითხვა: არის თუ არა მრავალხმიანი სიმღერის ვერტიკალური სტრუქტურა განპირობებული ბგერათრიგის სტრუქტურით, თუ პირიქით, ბგერათრიგის სტრუქტურა ყალიბდება პარმონიული ინტერვალების ზეგავლენით?

ასეთი ურთიერთკავშირის ხასიათი დამოკიდებულია ჟღერადობის ჩამოყალიბების პრინციპებზე. ტრადიციულ მუსიკაში ასეთი პრინციპების უდიდესი მრავალფეროვნებაა, მაგრამ ორი მათგანი განსაკუთრებით უნივერსალურად გამოიყურება. პირველი პრინციპი გამომდინარეობს მუსიკალური აზროვნების „ჰორიზონტალური“ ლოგიკიდან ანუ ბგერათრიგის საფეხურების მელოდიური ან კონტრაპუნქტული ფუნქციიდან. ამ პრინციპის თანახმად, სტრუქტურული ვერტიკალი შედგება. ბგერათრიგის გარკვეული საფეხურებისაგან, კერძოდ, მსგავსი მელოდიური ფუნქციის საფეხურებისაგან. იგივე პრინციპი შეიძლება გამოვიყენოთ განსხვავებული ტიპის ბგერათრიგების მიმართაც, სადაც ისინი, შესაბამისად, სხვადასხვა ჟღერადობებს წარმოქმნიან. ასეთ შემთხვევაში ბგერათრიგის სტრუქტურა პირველადია, ხოლო ვერტიკალური სტრუქტურა მეორადი (რაც არ გულისხმობს მის ნაკლებ მნიშვნელობას). მეორე პრინციპი გამომდინარეობს მუსიკალური აზროვნების „ვერტიკალური“ სტრუქტურიდან ანუ კონკრეტული პარმონიული ინტერვალების უპირატესობიდან. ამის ნათელი დადასტურებაა მონოინტერვალური პოლიფონია, განსაკუთრებით, თუ ბგერათრიგის საფეხურების სიმადლე იცვლება სასურველი ჟღერადობის ჩამოყალიბების მიზნით. ასეთ მრავალხმიან სტილში ვერტიკალური სტრუქტურა პირველადია, ხოლო ბგერათრიგის სტრუქტურა, გარკვეულწილად, მეორადი.

მოგვიანებით შემოგთავაზებთ ზემოთ აღწერილი პრინციპების მაგალითებს. პირველი პრინციპის, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „ჰორიზონტალური“ ანუ მელოდიური, ნათელ მაგალითს მიეკუთვნება ფენომენი, რომელიც აღმოაჩინა გერჰარდ კუბიკმა (Kubik, 1968) ცენტრალური და აღმოსავლეთ აზიის მრავალხმიან სიმღერებში და რასაც თავად უწოდებდა *Überspringverfahren* („გადახტომის მეთოდი“). ამ მეთოდის მიხედვით, ჟღერადობები იქმნებიან მეზობელი ბგერებისაგან, ბგერათრიგში თითო ბგერის გამოტოვებით. ეს ფენომენი გვხვდება არა მარტო აფრიკაში; იგი ფართოდაა გავრცელებული ევროპაშიც და მოელს მსოფლიოშიც. განსაკუთრებით კარგადაა ცნობილი ვერტიკალის ტერციული სტრუქტურა იმ მუსიკაში, რომელიც დიატონურ წყობას

ემყარება. სინამდვილეში ტერციული აკორდები ევროპულ ტონალურ მუსიკაში იქმნება „გადახტომის მეთოდის“ მიხედვით.

კუბიკის განსაკუთრებული დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან აჩვენა ამ პრინციპის გამოყენების ნაყოფიერება სხვადასხვა ბგერათრიგში განსხვავებული ჰარმონიული შედეგების მიღების თვალსაზრისით. №1 ა, ბ, ც მაგალითებში წარმოდგენილია კუბიკის ზოგიერთი მუსიკალური მაგალითი და სქემა. მაგალითი №1ა აჩვენებს ჟღერადობის ფორმირებას პენტატონიკაში. „გადახტომის მეთოდი“ ხელს უწყობს წმინდა კვარტის და ერთი მაჟორული ტერციის წარმოქმნას.

მაგალითი №1ბ აჩვენებს დიატონურ ბგერათრიგს, სადაც მინორული და მაჟორული ტერცია (აგრეთვე სამხმოვანებები) გვხვდება. მაგალითი 1c კი გვიჩვენებს ბგერათრიგს, რომელიც ობერტონებს ემყარება. ამის გამო მასში ყველა ჰარმონიული ინტერვალი, რომელიც „გადახტომის მეთოდით“ აიგება, განსხვავებულია: წმინდა კვინტა, შემცირებული კვინტა, წმინდა კვარტა და მაჟორული ტერცია.

ზემოთ მოყვანილი მუსიკალური მაგალითები ადასტურებენ, რომ მრავალხმიანი მუსიკის ვერტიკალური სტრუქტურები შეიძლება არა-ვერტიკალური მუსიკალური აზროვნების შედეგი იყოს. ჰარმონიული ინტერვალები განსხვავებული იყო სხვადასხვა მაგალითებში და თითოეული მაგალითის შიგნით, მაშინ როცა ჰარმონიული ვერტიკალის ჩამოყალიბების პრინციპი ყველა შემთხვევაში ერთიდაიგივე იყო. მაგრამ როგორ უნდა აიხსნას „გადახტომის მეთოდის“ ბუნება?

ვფიქრობ, რომ ამ ფენომენს ასაბუთებს რუსი თეორეტიკოსის ლ. მაზელის მიერ შექმნილი „ტერციული ინდუქციის“ თეორია (Mazel, 1972). ლ. მაზელს არ აკმაყოფილებდა ტონალურ მუსიკაში ტერციული აკორდის სტრუქტურის, როგორც მხოლოდ აკუსტიკური ფაქტორის ახსნა. მან დაამატა ფუნქციური ახსნა, რომელიც ითვალისწინებდა ბგერათრიგის საფეხურების მელოდიურ ფუნქციას. ვინაიდან მეზობლად, ბგერათრიგში თითო ბგერის გამოტოვებით განლაგებულ ბგერებს აქვთ მელოდიური ლტოლვა მათ შორის მოთავსებულ ერთიდიამავე საფეხურისკენ, ისინი ინარჩუნებენ ერთსა და იმავე მელოდიურ ფუნქციას (მაგალითისთვის, ყველაზე მაღალი და ყველაზე დაბალი მეზობელი ტონები ერთიდიამავე ბგერათრიგის საფეხურებთან მიმართებით). დიატონურ მუსიკაში ასეთი ბგერები შეიცავენ ტერციულ ინტერვალს (ამის გამო მაზელი უწოდებს მას „ტერციულ ინდუქციას“), მაგრამ თუ ჩვენ დავუშვებთ, რომ იგივე პრინციპი შეიძლება მუშაობდეს მუსიკაში, რომელსაც სხვა ბგერათრიგები გააჩნია, მაშინ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ინდუქცია“ აუცილებელი არ არის იყოს მხოლოდ ტერციული. წინამდებარე მოხსენების კონტექსტში, მნიშვნელოვანია ხაზი გაესვას იმას, რომ „ტერციული ინდუქცია“ და „გადახტომის ფენომენი“ თავისი საწყისი ბუნებით არის მელოდიური, ხოლო „ჰორიზონტალური“ ლოგიკის მიერ შექმნილი ჰარმონიული ინტერვალები შეიძლება საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყოს მომღერლებისა და მუსიკოსებისთვის.

უღერადობის წარმოშობის „ვერტიკალური“ პრინციპი გულისხმობს მომღერალთა ან მუსიკოსთა მუსიკალური აზროვნების ორიენტირებას ერთ კონკრეტულ პარმონიულ ინტერვალზე. ეს შეიძლება გამოვლინდეს ხმათა პარალელურ მოძრაობაში, თუმცა არ არის აუცილებელი. ამგვარი მრავალხმიანი სიმღერის კარგ მაგალითს წარმოადგენს ისლანდიური ტრადიციული სიმღერის სტილი, სახელწოდებით *tvísöngur* (მაგ. 2, Hopkins, 1998: 403), სადაც წმინდა კვინტის ინტერვალის მუდმივად არის შენარჩუნებული ხმებს შორის. ამ მაგალითში ხედავთ, რომ სიმღერის ბგერათრიგი დიატონურია, *fis* გარდა. ახსნა ნათელია – *fis* აუცილებელია, როგორც წმინდა კვინტა ბგერა სისტემის.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ერთი პარმონიული ინტერვალის უპირატესობა გავლენას ახდენს ბგერათრიგის სტრუქტურაზე. შემდეგი მაგალითი 3 (Elscheková, 1987: 73) წარმოადგენს სიმღერას პარალელური წმინდა კვარტებით, რომელიც აღმოჩნდა ლიბერიაში, ხოლო მომღერნო მაგალითი 4 (იქვე: 72) – აფრიკულ მრავალხმიან სიმღერას, რომელიც ორიენტირებულია მაჟორულ ტერციებზე. ამ უკანასკნელში აღსანიშნავია, რომ *cis* გამოჩნდება მხოლოდ გუნდის პარტიაში, როგორც მაჟორული ტერცია ლა-სთან მიმართებით. სოლო პარტია ეფუძნება პენტატონიკას, მაშინ როცა გუნდის პარტიაში მთელი ტონებისგან შემდგარი ბგერათრიგის ფრაგმენტია გამოყენებული. ბგერათრიგის სტრუქტურის ეს ცვლილებები შეიძლება „ვერტიკალური“ აზროვნების ზეგავლენით აიხსნას.

ხემოთ თქმულს თუ შევაჯამებთ, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ უღერადობების ფორმირების „ჰორიზონტალური“ მეთოდი მიუთითებს ბგერათრიგის სტრუქტურის პირველადობაზე და მას ხშირად თან ახლავს პარმონიული ინტერვალების მრავალფეროვნება. ამის საპირისპიროდ, „ვერტიკალური“ მეთოდის გამოყენება მიუთითებს ვერტიკალური სტრუქტურის (ანუ უღერადობის სტრუქტურის) პირველადობაზე და მას ხშირად თან ახლავს ბგერათრიგის გარკვეული სტრუქტურის არასტაბილურობა. მიუხედავად ამისა, „ჰორიზონტალური“ და „ვერტიკალური“ პრინციპები ყოველთვის არ ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს. ხანდახან ისინი ისე ერწყმიან ერთმანეთს, რომ ძალიან რთულია თქვა, რომელია ამ ორი ფაქტორიდან გადამწყვეტი.

ეს ეხება სეტუს უძველესი მრავალხმიანი სიმღერის სტილს. სეტუ არის პატარა ესტონური ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთში ცხოვრობს და რუსეთს ესაზღვრება. სეტუს მრავალხმიანი სიმღერის უძველესი პლასტი (რომელიც უკეთესად არის დაცული სეტუმაას ჩრდილოეთ ნაწილში) ეფუძნება სპეციფიკურ ბგერათრიგს, ორი ტონისაგან შედგენილ კილოს, რომელიც თავის მხრივ შედგება მხოლოდ ნახევარი ტონისა და სამი ნახევარტონიანი ინტერვალისგან (მაგ. 5). მისი ინტერვალური სტრუქტურა შეიძლება გამოიხატოს ნახევარტონებით, როგორც რიცხვების შემდეგი თანმიმდევრობა 1 3 1 3 1 (ამ ბგერათრიგის ყველაზე ფართო ჯაჭვი). სანოტო ჩანაწერებში ასეთი მელიოდა, ჩვეულებრივ, მოცემულია ნოტებით D, Es, Fis, G, B, Ces, მაგრამ, შეიძლება გამოყენებული იქნას განსხვავებული

ნოტაციაც - D, Es, Fis, G, Ais, B. როგორც უკვე აღვნიშნე ჩემს წინა გამოკვლევაში (Pärtlas, 1997, 2006), პარმონიული ვერტიკალი აიგება ზემოთ სხენებული „გადახტომის მეთოდის“ მიხედვით ანუ შეიცავს ბგერათრიგში თითოთს გამოტოვებით აღებულ ბგერებს. ასეთი (ერთი-სამი-ნახევარტონიანი) კილოს პირობებში სახეზეა მონოინტერვალური პარმონია, სადაც ყველა სტრუქტურული ვერტიკალი (და ასევე ყველა რეალური ვერტიკალი) შედგება ოთხი-ნახევარტონიანი ინტერვალისგან (მაჟორული ტერცია) და ჟღერადობაც იქმნება სამი ბგერისგან, რომელიც გადიდებული სამხმოვანების მსგავსად ხმოვანებს (მაგ. 6).

ზემოთ აღწერილი ბგერათსიმღებრივი ორგანიზაცია საკმაოდ უჩვეულოა, როგორც ბგერათრიგის, ისე ვერტიკალური სტრუქტურების თვალსაზრისით. ერთი-სამი-ნახევარტონიანი კილო საინტერესო მსგავსებას ავლენს ფრანგი კომპოზიტორის ოლივიე მესიანის მიერ შექმნილ ე.წ. „შეზღუდული ტრანსპოზიციის კილოებთან“ (ის აღვილად შეიძლება აღმოცენდეს „მესამე ბგერათრიგიდან“, რომელიც გადიდებულ სამხმოვანებას ფუძნება) (Messiaen, 1944: 53-54). მესიანის კილოები ასევე ცნობილია, როგორც „სიმეტრიული კილოები“ და მუსიკის თეორიაში ისინი განიხილება, როგორც ხელოვნურად შექმნილი (მაგალითად, Kholopov, 1990: 498). ბუნებრივად იბადება კითხვა: როგორ ვითარდება ასეთი კილო ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში?

ერთი შესაძლებლობა უნდა იქნეს დაშვებული, კერძოდ, ერთი-სამი-ნახევარტონიანი კილოს განვითარებამ განაპირობა მაჟორული ტერციის (ანუ ოთხ-ნახევარტონის), როგორც პარმონიული ჟღერადობის უპირატესობა. მეორე მხრივ, „გადახტომის მეთოდისადმი“ ერთგულება მიუთითებს იმ შესაძლებლობაზე, სადაც მონოინტერვალური პარმონია შეიძლება იყოს ამ მეთოდისა და ერთი-სამი-ნახევარტონიანი კილოს კომბინაციის შედეგი. იმ შესრულების ანალიზი, სადაც „ჰორიზონტალური“ და „ვერტიკალური“ პრინციპები მკაცრად არის გამოყენებული, არ გვეხმარება პრობლემის გადაჭრაში – რაც ძალიან ჰგავს „ქათმისა და კვერცხის“ კითხვაზე პასუხის გაცემის მცდელობას. კონცერტებს, სადაც ორივე პრინციპი ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი, შეუძლია მეტი ინფორმაციის მოწოდება სეტუს მომღერლების მუსიკალური აზროვნების შესახებ.

„გადახტომის მეთოდი“ საკმაოდ ნათლად ავლენს თავს სეტუს განსხვავებული ბგერათრიგის მქონე სიმღერებში. ერთი-სამი-ნახევარტონიანი ბგერათრიგის გარდა, სეტუს სიმღერების ტრადიციაში გვხვდება დიატონური და ანჰემიტონურ-დიატონური ბგერათრიგიც. უკანასკნელ შემთხვევებში პარმონიული ვერტიკალი შეიცავს „საერთო“ მაჟორულ და მინორულ ტერციას. ამავე დროს, მაჟორული ტერციის ინტერვალს თითქოსდა გააჩნია განსაკუთრებული სტატუსი ასევე იმ სიმღერებში, რომლებიც ფუძნებიან დიატონურ და ანჰემიტონურ-დიატონურ ბგერათრიგებს (მაგ. 7). მაჟორული ტერციები ტონიკიდან (სანოტო ჩანაწერში G-B) ხშირად რიტმულადაა ხაზგასმული; ისინი მოთავსებული არიან პანგის მნიშვნელოვან მონაკვეთში (ფრაზის დასაწყისი და დაბოლოება) და მომღერლების მიერ, აქცენტირებულნი არიან დი-

ნამიურად. მაჟორული ტერციები განსაკუთრებით შესამჩნევია გუნდის შემოსვლის მომენტში.

მაჟორული ტერციების შემდეგი მაგალითი, რომელიც ხაზს უსვამს მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სეტუს მომღერლებისათვის, არის მიკროტონური ალტერაცია, რომელიც ახასიათებს გუნდის მაღალ ხმას, რომელსაც kill წოდება (მაგ. 8). საკმაოდ გავრცელებულია, რომ kill მღერის მეორე საფეხურს (ლა) ცოტათი მაღლა, ისე რომ მინორული ტერცია Fis - A გადაიქცევა ნეიტრალურ ან მაჟორულ ტერციადაც კი.

მაჟორული ტერციების ჟღერადობის „ვერტიკალური“ ბუნების კიდევ ერთი ნათელი დადასტურებაა სეტუს მრავალხმიან სიმღერებში მაჟორული ტერციის გამოყენება გუნდის მიერ, მაშინ როცა სოლისტი მინორულ ტერციას მღერის (მაგ. 9). ეს ფაქტი აჩვენებს, რომ მაჟორული ტერცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მხოლოდ გუნდის პარტიაში, სადაც ის გამოყენებულია, როგორც პარმონიული ინტერვალი.

ზემოთ თქმული საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ „ვერტიკალური“ მუსიკალური აზროვნება, შეიძლება ძალიან მნიშვნელოვან როლს ასრულებდეს ერთი-სამი-ნახევარტონიანი ბგერათრიგის ფორმირებაში. მაგრამ ცალკე აღებული მაჟორული ტერციის უპირატესობა სრულყოფილად ვერ ხსნის საკითხს. მეორე ფაქტორია „გადახტომის მეთოდი“, რომელიც სეტუს მუსიკალური აზროვნების სიღრმისეულ ფესვებს განეკუთვნება. და ბოლოს, ჩვენ შეგვიძლია დავამატოთ მესამე ფაქტორი – ეს არის ნახევარტონიანი მელოდიური ინტერვალების ტენდენცია, რომლებიც განსაკუთრებით აღსანიშნავია მაღალ ხმაში (kill). ბოლო ფაქტორი ვლინდება როგორც სხვა ფაქტორებთან ერთად, კომპლექსურად, ისე მათ გარეშეც (მაგ. 8, 9). ნახევარტონიანი მელოდიური ინტერვალების ტენდენცია განმარტავს, თუ რატომ იწვევს სეტუს მრავალხმიან სიმღერებში, „ვერტიკალური“ (ამ შემთხვევაში, მაჟორული ტერციის ხმოვანების უპირატესობა) და „ჰორიზონტალური“ (ამ შემთხვევაში „გადახტომის მეთოდი“) პრინციპების კომბინაცია მხოლოდ ერთი-სამი-ნახევარტონიანი და არა მთელტონიანის გამის ფორმირებას, რომელიც ასევე დააკმაყოფილებდა ჟღერადობის წარმოქმნის ორივე პრინციპის – „ვერტიკალურისა“ და „ჰორიზონტალურის“ პირობებს (როგორც ეს იყო „აფრიკულ“ მაგალითში 4).

ამგვარად, სეტუს მრავალხმიანი სიმღერები დაფუძნებულია ერთი-სამი-ნახევარტონიან კილოზე, ხოლო ბგერათრიგის სტრუქტურა ეფუძნება უკვე ხსენებულ სამ ფაქტორს. ამით შეიძლება აიხსნას ასეთი უჩვეულო სიმეტრიული გამის განვითარება არქაულ ტრადიციულ მუსიკაში. ეს შეიძლება იყოს ასევე პასუხი „კვერცხისა და ქათმის“ კითხვაზე, რომელიც მოხსენების დასაწყისში დავსვით: ამ შემთხვევაში შესაძლებელია, რომ სხვა ფაქტორებთან ერთად, „ვერტიკალურ“ მუსიკალურ აზროვნებას (უპირატესად, ოთხნახევარტონიან ჟღერადობას) გაეღენა ჰქონდეს ბგერათრიგის სტრუქტურაზე. მეორე მხრივ, ბგერათრიგის სტრუქტურა, რომელიც იღებს სათავეს ტრადიციის მატარებელთა მუსიკალური აზროვნების სიღრმეში, გადაიქცევა აქტიურ ფაქტორად და ზეგავლენას ახდენს მუსიკალურ პროცესზე.

მაგალითი 1. „გადახტომის მეთოდი“. გაშიფრვა და სქემები გერჰარდ კუბიკისა (1968)
Example 1. “The method of overjumping”: the transcriptions and schemes by Gerhard Kubik (1968)

ა) პენტატონიკური გამა
a) Pentatonic scale

3 4 4 4

3 4 4 4

(-)

4. 5. 6. 7. 8. 9.

C E G B(-) C D

5 -5 4 3

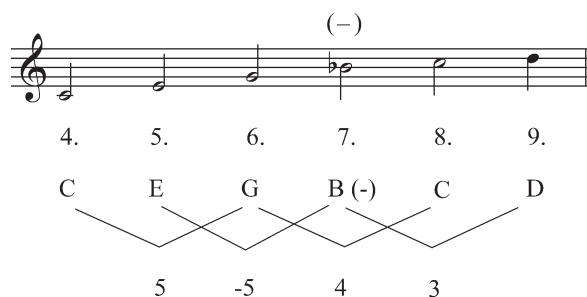
ბ) დიატონური გამა
b) Diatonic scale

C D E F G A B C

Sa - mba pa - pe - lo, ya - ya, vi - ya - ya vyo - vyo

F e d C d C d

- გ) ობერტონულ სერიაზე აგებული გამა
c) The scale based on the overtone series



მაგალითი 2. უღერადობის ჩამოყალიბების „ვერტიკალური“ პრინციპი: წმ. 5 *tvisöngur*-ში (გაშოფრული ჰოპკინსის მიერ, 1998:403)

Example 2. The “vertical” principle of formation of sonorities: the perfect fifths in the Icelandic *tvisöngur* (transcription – Hopkins, 1998: 403)

The image shows two musical staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), with notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bottom staff is a single melodic line in treble clef, key of D major, with notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Below the staves, the lyrics are written in Icelandic: Ljós - ið kem - ur langt og mjótt, langt og mjótt, langt og mjótt. Below the staves, the lyrics are written in English: Ljós - ið kem - ur langt og mjótt, log'r á fñf - u stöng - um.

მაგალითი 3. ჟღერადობის ჩამოყალიბების „ვერტიკალური“ პრინციპი: წმ. 4 (ლიბერია) (გაშიფრული ელშეკოვას მიერ, 1987: 73)

Example 3. The “vertical” principle of formation of sonorities: the perfect fourths (Liberia) (transcription – Elscheková, 1987: 73)

მაგალითი 5. ერთი-სამი-ნახევარ-ტონიანი კილო და მონოინტერვალური უღერადობა სეტუს მრავალხმიან სიმღერაში

Example 5. One-three-semitone mode and monointervallic sonorities in the Setu multipart songs

ნოტაციის ჩვეულებრივი გზა

The usual way of notation

ნოტირების უფრო ლოგიკური გზა

The more logical way of notation

მაგალითი 6. ოთხი-ნახევარ-ტონიანი უღერადობა ერთი-სამი-ნახევარ-ტონიან კილოში

Example 6. The four-semitone sonorities in the one-three-semitone mode

მკის სიმღერა *Lelotaminõ*, სოფელი Mikitamäe, 1998;

CD “Helmene” (1999), 4. (გაშიფრულია ჟანა პარტლასის მიერ)

The harvest song (*Lelotaminõ*), Mikitamäe village, 1998;

CD “Helmene” (1999), 4 (transcription by Panna Pärtlas)

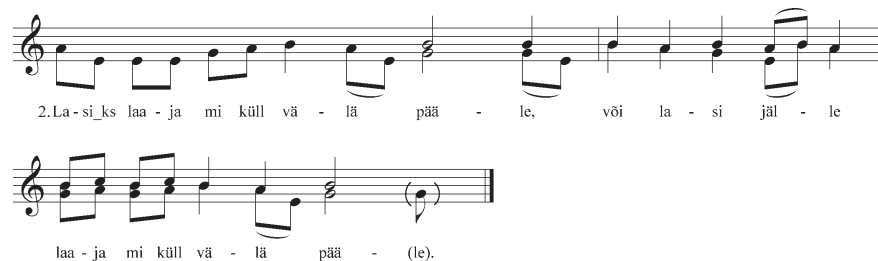
მაგალითი 7. ოთხი-ნახევარ-ტონიანი უღერადობა (G-B) ანჰემიტონურ-დიატონურ გამაზე დამყარებულ სიმღერაში

Example 7. The four-semitone sonorities (G-B) in the songs based on the anhemitonic-diatonic scales

საქანაო სიმღერა (*Hällü ääl*), სოფ. Mikitamäe 1998,
CD “Helmene” (1999), 8 (გაშიფრულია უანა პარტლასის მიერ)
The swing song (*Hällü ääl*), Mikitamäe village, 1998;
CD “Helmene” (1999), 8 (transcription by Panna Pärtlas)



საველე სიმღერა (*Põllu ääl*),
სოფ. Helbi, 1990, (გაშიფრულია უანა პარტლასის მიერ)
The field song (*Põllu ääl*), Helbi village, 1990
(transcription by Panna Pärtlas)



მაგალითი 8. მიკროტონალური აღტერაცია გუნდის მაღალ სმაში, *killõ*-ს მინორული ტერცია F#-A გადადის ბუნებრივ ან მაჟორულ სამხმოვანებაში F#-A'! (A#)

Example 8. The (microtonal) alteration in the chorus' upper part *killõ*. The minor third F#-A turns into the neutral or major third F#-A'! (A#)

შრომის სიმღერა „წვიმა და ობოლი“, სოფ. Mikitamäe, 1998,
CD “Helmene” (1999), 4. (გაშიფრულია უანა პარტლასის მიერ)
The labor song “Rain and the Orphan”, Mikitamäe village, 1998;
CD “Helmene” (1999), 3 (transcription by Panna Pärtlas)



მაგალითი 9. *kill*-ს მომდერალი იყენებს A'!(A#) და B-ს ნაცვლად A და Bb -სა, *torr* ხმასთან ერთად მაჟორული ტერციის შესაქმნელად. ნახევარი ტონის ინტერვალის შექმნის ტენდენცია *kill*-ს ხმაში

Example 9. The *killō* singer uses A⁺ (A#) and B instead of A and Bb to form major third sonorities with *torrō* part. The tendency to semitone melodic intervals in the *killō* part

საქორწინო სიმღერა (*Saja' ääl*), სოფ. Obinitša, 1990,
(გაშიფრულია უანა პარტლასის მიერ)
The wedding song (*Saja' ääl*), Obinitša village, 1990
(transcription by Panna Pärtlas)

Um-mil hüv-vil nä ho - bö - sil - la, um-mil ol - li hüv - vil ho - bö - sil - la.

ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები*

ქართული ხალხური სიმღერის ორიგინალობისა და უნიკალობის დამამტკიცებელ არგუმენტებს შორის პირველ ადგილზე მრავალხმიანობაა. ვოკალური მრავალხმიანობის სამი, ორი და ოთხხმიანი ფორმები, მრავალფეროვანი ტიპები და მათი განვითარების მაღალი დონე ამ ფენომენს მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ტრადიციულ მრავალხმიან კულტურებშიც გამოარჩევს.

მრავალხმიანობა ქართული სიმღერის ბუნება და მისი ყველაზე არსებითი დამახასიათებელი ნიშანია. ის არა მარტო ქართული მუსიკალური ენის ყველა განშტოებაში – დიალექტში გვხვდება, არამედ თავადაა ამგვარი დუოების მთავარი კრიტერიუმი (გარაყანიძე, 1990: 9-10).

ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის კვლევის ძირითადი საფუძველი მისი პირდაპირი გამოვლინება – მრავალხმიანი სიმღერაა. თუმცა, როგორც ირკვევა, არანაკლები მნიშვნელობა აქვს მრავალხმიანობის არაპირდაპირი გამოვლინებების შესწავლასაც, რადგან ისინი ამავე ფენომენის დამატებითი არგუმენტებია.

ეს გამოკვლევა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საველე საექსპედიციო (აუდიო და ხელნაწერ) მასალებს ეფუძნება. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივის (ქსმშლა) ძველ ფონოჩანაწერებთან ერთად ნაშრომში გამოყენებულია უახლესიც – საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივისა (ფსცა), ჩაწერილი ჩემი პროექტით მომზადებულ და ჩატარებულ „ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის საღამოზე“.

შესწავლილი მასალების მიხედვით მრავალხმიანობის დამატებითი არგუმენტები როგორც ქალთა, ისე მამაკაცთა რეპერტუარში და ორივეს შესრულებაში გვხვდება.

მრავალხმიანობის არგუმენტები ორგვარია: მუსიკალური და არამუსიკალური. პირველი საკუთრივ მუსიკალური (სასიმღერო და საკრავიერი) ინფორმაციაა, მეორე კი – სიტყვიერი (ვერბალური).

მუსიკალური არგუმენტები შესრულების განსხვავებულ ფორმებში ვლინდება. ესენია: I. უთანხლებო სოლო მღერა; II. კოლექტიური (დიალოგური და უნისონური) მღერა; III. საკრავით თანხლებული სოლო მღერა და IV. ერთხმიან საკრავზე სიმღერის დაკვრა.

I. უთანხლებო სოლო მღერა ა) სოლო და ბ) ამგვარად ნამღერ კოლექტიურ ჟანრებს აერთიანებს.

სოლო ჟანრებიდან მრავალხმიანობის არგუმენტები აკვნის ნანებში¹ გვხვდება. სვანურ ნანებში მთქმელი ხშირად იღებს კილოს ცენტრალური

ტონის ქვემოთ მდებარე VII საფეხურსაც, რომელიც ქართული მრავალხმიანობის ძირითადი ელემენტია და მის ყველაზე მარტივ გამოვლინებებშიც გვხვდება (მხოლოდ, ბანის პარტიაში). აკვნის ნანებში ეს საფეხური, მისივე ფუნქციის II საფეხურთან ერთად, ცენტრალური ტონის შემომღერების ფორმულის ნაწილია (III-IV-II-VII-I, V-IV-III-II-VII-I) (აუდიო მაგ. 1, 2).

მრავალხმიანი სიმღერის ბანის დამახასიათებელი ნიშანი – კილოს ქვედა VII საფეხური ღაზურ აკვნის „ნანაშიც“ გვხვდება (აუდიო მაგ. 3). ის ცენტრალურ ტონს მუდმივად შემოუმღერებს (I-VII-I). მრავალხმიანობის ეს გამოვლინება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: რაკი ის სოლო ჟანრში – აკვნის „ნანაში“ იჩენს თავს, ამიტომ სავარაუდოა, თავის დროზე მრავალხმიანი ყოფილიყო ამ კუთხის კოლექტიური ჟანრებიც (როგორც ცნობილია, ღაზეთმა მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია ვერ შემოინახა. დღევანდელ სასცენო შემსრულებლობაში დამკვიდრებული ზოგი მრავალხმიანი სიმღერა ბოლოდროინდელია).

ქართული მრავალხმიანობის მთავარი ელემენტის (კილოს ქვედა VII საფეხურის) არსებობა სოციალური ფუნქციით ერთხმიან ჟანრში (აკვნის „ნანაში“) მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნებით, ფარული პარმონიული ვერტიკალის შეგრძნებით და, შესაბამისად, საკუთარი ნამღერის შებანების მოთხოვნილებით უნდა აიხსნას. არანაკლები მნიშვნელობა აქვს მღერის ქართულ ესთეტიკურ იდეალს – მრავალხმიანობას.

მრავალხმიანობის ასეთი ფართო სამოქმედო ასპარეზი – მისი ნიშნების არსებობა, კოლექტიურის გარდა, სოლო ჟანრებში – მიუთითებს, რომ იგი ქართველთა მუსიკალური აზროვნების ფორმაა.

ქართული აკვნის ნანები ერთხმიანი მხოლოდ თავისი დანიშნულების გამოა. სოციალური ფუნქციის შეცვლა და კოლექტიური შესრულება მრავალხმიან ნანებს წარმოქმნის (კალანდაძე, 1987). სწორედ ყველა შესაძლებელ შემთხვევაში ბანის თქმა მიიჩნდა ქართველთათვის დამახასიათებელ თვისებად ივ. ჯავახიშვილსაც, როცა წერდა: „ქართველს ერთხმიანი სიმღერა იმდენად არ იზიდავდა, რამდენადაც მრავალხმიანი. ყოველ შემთხვევაში მას შებანებული თქმა მიიჩნდა უმჯობესად და, სადაც კი შესაძლებელი იყო, რჩებოდა, რომ თქმას ბანი ჰქონოდა შეწყობილი“ (ჯავახიშვილი, 1938:321).

მრავალხმიანობის დამატებითი არგუმენტები სოლოდ ნამღერ კოლექტიურ ჟანრებშიც გვხვდება. კოლექტიური რიტუალის თანმხლები სიმღერა საქართველოში, ჩვეულებრივ, მრავალხმიანია, მას მხოლოდ ერთი ადამიანი არ იტყვის. სოლო ერთხმიანობა მაშინ შეიძლება შეგვხვდეს, როცა შემსრულებელი მარტოა (ზუმბაძე, 1992: 20). სწორედ ამის მაგალითია ზოგი რაჭული „იავნანა“ და კახური „დიდება“. კილოს ქვედა VII საფეხური „იავნანას“ სოლო შესრულებისას ცენტრალური ტონის შემომღერების ნაწილია (IV-II-I-VII-I) (მაგ. 1). მისი გამოყენების არეალი მრავალხმიან შესრულებაში VII პარმონიული საფეხურის სფეროს შეესაბამება.

„დიდების“ შემსრულებელი ერთ ხმად ნამღერ მელოდიაში მრავალხმიანი სიმღერის ბანის პარტიასაც აერთიანებს (Зумбадзе, 1988:25). ჰანგში მის

მიერ შეტანილი კილოს II და I საფეხურები შეძლებისდაგვარად ასახავს ამ სიმღერის მრავალხმიანობას (მაგ. 2) და შესრულების ტრადიციული გარემო² შეცვლას მოჰყვება. ბანის დამახასიათებელი ელემენტების არსებობა განხილულ „იანანას“ და „დიდებაში“ მრავალხმიან პირველწყაროთა სოლო შესრულებით და მათი ჰარმონიის ჰორიზონტალური ასახვის მცდელობით უნდა აიხსნას.

II. მრავალხმიანობის არგუმენტები კოლექტიური მღერის ისეთ ჟანრებშიც გვხვდება, რომლებიც ა) დიალოგურ და ბ) უნისონურ შესრულებას ეფუძნება.

მოხერხებული „ადაი-დადაის“ დიალოგურ მღერაში მონაწილე მხარეებიდან მეორე, კილოს ქვედა VII და I საფეხურებით, აშკარად ბანის ფუნქციას ასრულებს (მაგ. 3). ეს მელოდიურ ასპექტში წარმოდგენილი ორხმიანობაა, და არა ერთხმიანობა (ჭიჭიჭაძე, 1988: 25).

ბანის დამახასიათებელი ელემენტი (კილოს ცენტრალური ტონის ქვემოთ მდებარე VII საფეხური), როგორც მრავალხმიანი აზროვნების ნიშანი და მისი გამოხატულება, აჭარული „ოს, ემინე, ემინეს“ უნისონურად შესრულებულ მელოდიაშიც გვხვდება (ზუმბაძე, 1991: 11) (მაგ. 4).

იგივე VII საფეხური ქართლური „იანანას“ დამწყების ჰანგში კოლექტიური შესრულებისას უნისონური მღერის გამო ჩნდება. დამწყები მეორე შემსრულებელს მრავალხმიანობაზე და მის მიერ სამღერ ბგერებზე მიანიშნებს. ამის დასტურია ა) დაღმავალი გლისანდირებული სვლა კილოს IV საფეხურიდან I-ზე და ბ) დაღმავალი, მოცემული ჟანრის მელოდიისთვის უჩვეულო ნახტომები IV საფეხურიდან VII-ზე (ჭიჭიჭაძე, 1988: 25) (მაგ. 5). ამ შემთხვევაში დამწყების ჰანგში მრავალხმიანობის არგუმენტების არსებობა კოლექტიური შესრულების მთავარი არსის, მისი ძირითადი მოსალოდნელი შედეგის – მრავალხმიანობის განუხორციელებლობით უნდა აიხსნას.

III. მრავალხმიანობის არგუმენტები საკრავით თანხლებულ სოლო მღერაშიც სახეზეა. ეს ჯგუფი ა) სოლო და ბ) ამგვარად ნამღერ კოლექტიურ ჟანრებს აერთიანებს.

სოლო ჟანრებიდან მრავალხმიანობის არგუმენტები საკრავზე დამღერებულ აკვნის ნანებსა და „შაირებში“ გვხვდება (ამ სიმღერებში საკრავს განსხვავებული როლი აქვს: „შაირებში“ ის აუცილებელი კომპონენტია, აკვნის სიმღერას კი იშვიათად ახლავს).

აქ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტია გასათვალისწინებელი: რადგან საქართველოში საკრავის ძირითადი ფუნქცია სიმღერის თანხლებაა, ეს კი, როგორც წესი, მის შებანებას გულისხმობს, ამიტომ საკრავზე დამღერებული სოლო სიმღერა მრავალხმიან ნიმუშად გვევლინება. ასეთ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობაში ნამღერი, ჩვეულებრივ, მაღალი ხმაა, საკრავიერი ჰანგი კი დაბალის ფუნქციას ასრულებს. მაშასადამე, „ნანას“ საკრავზე დამღერების შემთხვევაში საკრავი სიმღერის პოტენციური მრავალხმიანობის ხორცშესხმის, ანუ მისი გამრავალხმიანების საშუალებაა. თუმცა, ამის მიუხედავად ნამღერში არსებული მრავალხმიანობის ნიშნები იმაზე მიუ-

თითებს, რომ მომღერალი მხოლოდ საკრავიერ ბანს არ სჯერდება. ასეა ჭუნირზე დამღერებულ სვანურ „ნანაში“ (აუდიო მაგ. 4).

ფანდურის ბანით თანხლებული კახური „შაირების“ სასიმღერო პანგში ბანის დამახასიათებელი ელემენტი – კილოს ქვედა VII საფეხური ცენტრალური ტონის შემომღერება და მისი ხაზგასმაა (VII-V-IV-III-II-VII-I, V-IV-III-IV-III-II-I-VII) (აუდიო მაგ. 5, 6).

მრავალხმიანობის დამატებითი არგუმენტები საკრავზე სოლოდ დამღერებულ კოლექტიურ ჟანრებშიც, ზოგჯერ კი საკრავით თანხლებული მრავალხმიანი სიმღერების სასიმღერო სოლოებშიც გვხვდება. ასეთებია: სვანური „მირანგულა“ და „ირინოლი-მარინოლი“; რაჭული „აბა, გამეჩეც, სოლომონ“; გურული „საბოდიშო“ და სხვ.

მრავალხმიანობის სოლო მღერაში ასახვის უნიკალური ნიმუშია ჭუნირზე დამღერებული „მირანგულა“: მომღერალი მთელი სიმღერის მანძილზე (ათივე მუხლში) კილოს ქვედა VII საფეხურს (II-I-VII-I), რვა მუხლში – VI-ს (II-I-VII-VI-VII-I), ორგან კი – V-საც (IV-III-II-I-VII-VI-VII-V-VI-III-II-I) იღებს (აუდიო მაგ. 7). ე. ი. ჭუნირის თანხლებისა და მისი შებანებითი ფუნქციის მიუხედავად, ის ბანის ელემენტებს მაინც არ თმობს და თვითონ მღერის, თითქოს ვოკალური მრავალხმიანობის საფუძველს მხოლოდ საკრავს არ ანდობსო. ეს ფაქტი ნაწილობრივ მომღერლის განსაკუთრებული სმენითაც შეიძლება აიხსნას.

კილოს ქვედა VII საფეხური ჭიანურით თანხლებული სიმღერის – „აბა, გამეჩეც, სოლომონ“ – მომღერლის პარტიაში ყველა მუხლში გვხვდება. ის ცენტრალური ტონის შემომღერების ფორმულის ნაწილია (IV-III-IV-III-II-VII-I) (აუდიო მაგ. 8).

ქართული მრავალხმიანობის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი ჩონგურით თანხლებული „საბოდიშოს“ მომღერლის პანგშიც (რომელიც შუა ხმის მელოდიას შეესაბამება) ჩვეულ კონტექსტში გვხვდება (IV-III-IV-II-VII-I) (აუდიო მაგ. 9), მაგრამ, მხოლოდ ერთხელ.

ჭუნირით თანხლებულ სამხმიან სიმღერაში „ირინოლი-მარინოლი“ ბანის ელემენტები სოლისტის პარტიაშიცაა ასახული. ცენტრალური ტონის შემომღერების გაერცვლებულ ფორმულაში (II-VII-I) აქ ახალი ფუნქციის VI საფეხურიც ერთვება (II-VI-VII-I). ჯგუფური, მრავალხმიანი მღერისას ანალოგიურ ადგილებში (რომლებიც შუა ხმის პარტიაში ჟღერს) VI საფეხურს I, VII-ს კი II ენაცვლება (აუდიო მაგ. 10).

IV. ქართული სიმღერის მრავალხმიანობის არგუმენტები საკრავიერ მუსიკაშიც გვხვდება ერთხმიან საკრავზე სასიმღერო მელოდიის შესრულებისას. სასიმღერო პანგების ასეთი საკრავიერი ვარიანტებია პილილზე დაკრული ლაზური „უჩა ბიჭი“ და „ლაზური მელოდიები“.

პილილზე შესრულებულ სასიმღერო პანგებში არსებული კილოს ქვედა VII საფეხური (რომელიც ხან ცენტრალური ტონის შემომღერებაა – I-VII-

I; I-II-III-IV-II-VII-I; ხანაც მას დომინანტური ფუნქციის არეალში აქცევს – VII-I-II-IV-II-III-II-IV-II-I; VIII-IV-II-III-I-IV-III-II-I) ლაზური სიმღერის მრავალხმიანობის დამამტკიცებელი განსაკუთრებული ღირებულების არგუმენტია, რომელიც საკრავიერმა მუსიკამ შემოინახა (აუდიო მაგ. 11, 12).

სიმღერაში დაკარგული მრავალხმიანობის საკრავიერ მუსიკაში შენარჩუნების ფაქტები ააშკარავებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ამ უკანასკნელის მრავალმხრივი შესწავლა ვოკალური მუსიკის არსებითი საკითხების გასარკვევად.

მრავალხმიანობის მუსიკალურ არგუმენტებთან ერთად, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საექსპედიციო (აუდიო და ხელნაწერ) მასალებში არამუსიკალურიც – სიტყვიერი (ვერბალური) ინფორმაცია იპოვება. მასში ერთიანდება: შემსრულებელთა ცნობები, შეხედულებები, მითითებები სხვადასხვა სიმღერის მრავალხმიანობაზე; მათი საქციელი მრავალხმიანი მღერის შესაძლო განუხორციელებლობის გამო. მოვიტან რამდენიმე ცნობას: „იანენას“ ორი მღერის, დანარჩენი ბანს ეტყვის“ (ქორდანი, მ., 1963); „გუთანზე დატირებაში“ გუთანს შევებმებოდით და ვეწოდით. უკან მოგვევებოდენ მოტირლები და სხვებიც. ზოგნი ბანს ვეუბნებოდით“ (ზუმბაძე, 1987ბ); „დიდებას“ ამბობენ მონები. სხვები ბანს ეუბნებიან“ (ზუმბაძე, 1987ა). „დიდების“ მრავალხმიანობის ფაქტს აღნიშნავს ამ სიმღერის სოლო შემსრულებლის სიტყვიერი მითითება დაბალი ხმის (ბანის) აუცილებლობაზე: „ბანი უნდა, მააშ, უბანოთ არაფერი გამოვა“ (ზუმბაძე, 1986). ყვარლელ შემსრულებელთა შეხედულებით, უბანოდ ტირილი ისევე არ ვარგა, როგორც სიმღერა (ქორდანი, მ., 1963). მრავალხმიანი მღერის შესაძლო ხელყოფაც კი ტრადიციის მატარებელთა შესაბამის საქციელს იწვევს: სოფელ შილდაში ერთ განთქმულ მოტირალს უარი უთქვამს ტირილზე ბანის მთქმელების გარეშე – „ისეთი ტირილი გაგიჩაღოთ, რო თქვენც აგატროთ, მაგრამ ბანის მთქმელები არა მყვანან, ქალები ყანაში არიან ღვთისით წასული“ (ჩხიკვაძე, 1952). ზოგი შემსრულებლის განმარტება კოლექტიური მუსიციურობისას მრავალხმიან მღერას თავისთავად გულისხმობს. კითხვაზე „საჭიროა თუ არა ბანი „გონჯაში“? მიპასუხეს: „საჭიროა, აბა როგორ, რამდენიმე ქალი შეიკრიბებოდა და დადიოდა“ (ზუმბაძე, 1987ა). როგორც ჩანს, საფუძველს მოკლებული არც ის გამოთქმაა, რომ „ორი ქართველი ერთად უკვე მრავალხმიანობაა“, რადგან საქართველოში ასეთი მუსიციურობის მონაწილეებს, ჩვეულებრივ, ერთიმეორის შებანების მოთხოვნილება უჩნდებათ. მრავალხმიანობა ჩვენში კოლექტიური მღერის მონაწილეთა თანაინტონირების, მათი ინტონაციური ურთიერთობის საშუალებაა (ზუმბაძე, 1990: 6).

აშკარაა, რომ არამუსიკალური ინფორმაცია ქართული მრავალხმიანი მღერის უძველეს ტრადიციებს გამოხატავს.

სასიმღერო მრავალხმიანობის დამატებითი არგუმენტები (მუსიკალურიც და არამუსიკალურიც) ძირითადად არატრადიციულ გარემოში სიმღერის ჩაწერას (ან მოსალოდნელ ჩაწერას) მოჰყვება და მის უჩვეულო შესრულებას (ან მოსალოდნელ შესრულებას) აწესრიგებს შეძლებისდაგვარად.

მრავალხმიანობის არგუმენტები ტრადიციის მატარებელთა ცნობიერებაში საუკუნეების განმავლობაში დადებული საშემსრულებლო ნორმებს და მათ შორის უმთავრესს, კოლექტიური მღერის ნორმას – მრავალხმიანობას ასახავს. ისინი ამ ნორმების დამცავი საშუალებაა, რომელიც მათი ხელყოფის (ან შესაძლო ხელყოფის) შემთხვევაში ამოქმედდება.

ცხადია, რომ ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის კვლევა მარტოოდენ მრავალხმიანი მღერით არ შეიძლება იფარგლებოდეს: მის შესახებ შეუცვლელ ინფორმაციას მრავალხმიანობის დამატებითი არგუმენტები გვაწოდის. ერთი მხრივ, მუსიკალურ ინფორმაციაში (უთანხლებო და საკრავით თანხლებული სოლო მღერა, დიალოგური და უნისონური შესრულება და ერთხმიან საკრავზე სიმღერის დაკვრა), მეორე მხრივ კი, გერბალურში (შემსრულებელთა ცნობები, შეხედულებები, მითითებები და საქციელი) ასახული კოლექტიური მღერის წესები და მრავალხმიანობის კანონზომიერებები ქართველი ხალხის მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნების უტყუარი მტკიცებულებებია.

შენიშვნები

¹ ხეცურულ ნანებში დომინანტური პარმონიის ნიშნები პირველად მ. ჟორდანიამ შენიშნა. მან აღმავალი ინტონაცია კილოს II საფეხურიდან დომინანტურ პარმონიაში შემავალ საქცევად განიხილა (იხ. ჟორდანია, 1975: 37, 38, 51). მელოდიური ხაზის ანალოგიურ განვითარებას მკვლევარი აღნიშნავს ერთხმიან „ლაზარეშიც“. მისი აზრით, ერთხმიანი შესრულებით ჩაწერილ ამ მელოდიაში აშკარად ჩანს ორხმიანობის ნიშნები, გამოკვეთილია პარმონიული ფუნქციები... ტონიკური პარმონიის „სფერო“ (ბანში „იგულისხმება“... ტონიკა)... და... დომინანტური პარმონიის „სფერო“ (ბანში „იგულისხმება“ დომინანტა...). ამიტომაც აღმავალი სვლა კილოს II საფეხურიდან... ფაქტიურად არის აღმავალი მოძრაობა დომინანტის ტერციიდან“ (იქვე: 38).

² „ტრადიციული გარემოს“ ცნებაში სოფლად სიმღერის შესრულების ბუნებრივ დროს, ადგილს და ამ ტრადიციის მატარებელ შემსრულებლებს ვგულისხმობ.

აუდიო მაგალითები

1. „ნანინა“. ჩაწერა მ. ჟორდანიამ ლენტეხის რაიონის ექსპედიციაში (1967). ქმშლა, ფ. 159, №3.
2. „ნანინა“. ჩაწერა მ. ჟორდანიამ ლენტეხის რაიონის ექსპედიციაში (1967). ქმშლა, ფ. 159, №11.
3. „ნანა“. ჩაწერა გ. ჩხიკვაძემ ბათუმის რაიონის ექსპედიციაში (1973). ქმშლა, ფ. 205, №31.
4. „ნანილა“. ფსც-ის ხმის ჩამწერი სტუდიის საექსპედიციო ჩანაწერები. სვანეთი (მესტია, ცხუმარი) 2007. №12. 2008.
5. „შირები“. *ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის საღამო (სმს)*. ქართული ხალხური მუსიკის ტრადიციული შემსრულებლობისადმი მიძღვნილი სასწავლო-

მაგალითი 1. „იავნანა“. ჩაწერა მ. ჟორდანიამ რაჭის ექსპედიციაში (1962). გაშიფრულია ნატალია ზუმბაძის მიერ. ქმშლა

Example 1. *Iavnana*. Recorded by M. Jordania. Field expedition in Racha (1962). Transcribed by Natalia Zumbadze. AGFML

ი-ა-ვ-ნა-ნა, ბა-ტო - ნე-ბო, ვა-რდო ბა-ტო - ნე-ბო,
i-av-na-na, ba-to - ne-bo, va-rdo ba-to - ne-bo,

თქვე-ნო გზაც გა - ხა-რე-ბუ - ლა, ვა-რდო ბა-ტო -
tkve - ni gzats ga - kha-re-bu - la, va-rdo ba-to -

ნე-ბო, თქვენ წა-ბძა-ნდით, ჩვენ დაგვტო - ვეთ,
ne-bo, tkven tsa-bdza-ndi-i, chven da-gvto - vet,

ვა-რდო ბა-ტო - ნე - ბო, თქვე-ნსა და გზა-სა
va-rdo ba-to - ne-bo, tkve-nsa da gza-sa

ო - ა, ვა-რდო, ვა-რდო ბა-ტო - ნე - ბო
i - a, va-rdi, va-rdo ba-to - ne-bo

მაგალითი 2. „დიდება“. ჩაწერა მ. ჟორდანიამ ხევის ექსპედიციაში (1960). გაშიფრულია ნატალია ზუმბაძის მიერ. ქმშლა

Example 2. *Dideba*. Recorded by M. Jordania. Field expedition in Khevi (1960). Transcribed by Natalia Zumbadze. AGFML

დი-დე-ბა და ღმე-რთსა დი-დებ, ჰო, ჰო,
di-de-ba da ghme-rtsa di-deb, ho, ho,

ის უ-ფ-რო და დი-დე - ბუ-ლი, ჰო, ჰო,
is u-p-ro da di-de - bu-li, ho, ho,

თა-მა-მ-რე და ყვე-ლა წ-მი-და, ჰო, ჰო
ta-ma-m-re da qve-la ts-mi-da, ho, ho

მაგალითი 3. „ადი-დადი“. ჩაწერა მ. ჟორდანიამ ხევის ექსპედიციაში (1960).
გაშიფრულია ნატალია ზუმბაძის მიერ. ქმშლა

Example 3. *Adai-dadi*. Recorded by M. Jordania. Field expedition in Khevi
(1960). Transcribed by Natalia Zumbadze. AGFML

მაგალითი 4. „ოხ, ემინე, ემინე“. ჩაწერეს ე. გარაყანიძემ და ნ. ზუმბაძემ აჭარის ექსპედიციაში (1988). გაშიფრულია ნატალია ზუმბაძის მიერ. ქმშლა

Example 4. *Oh, Emine, Emine*. Recorded by E. Garaqanidze and N. Zumbadze.
Field expedition in Achara (1988). Transcribed by Natalia Zumbadze. AGFML

მაგალითი 5. „იავნანა“. ჩაწერა ე. გარაყანიძემ ქართლის ექსპედიციაში (1980).
გაშიფრულია ნატალია ზუმბაძის მიერ. ქმშლა
Example 5. *Iavnana*. Recorded by E. Garaqanidze. Field expedition in Kartli
(1980). Transcribed by Natalia Zumbadze. AGFML

აქ ბა-ტო-ნე - ბიც მო - ბძა - ნდენ, ი - ავ - ნა-ნი-
ak ba-to-ne - bits mo - bdza - nden, i - av - na-ni -

ნე ვა - რდო
ne va - rdo

ნა, მო - ბძა - ნდენ და გა-გვა - ხა - რეი,
na, mo - bdza - nden da ga-gva - kha - rei,

მო - ბძა-ნდენ და
mo - bdza-nden da

ი - ავ-ნა-ნი - ნა, ბა-ტო-ნე-ბის მა-მი-და-სა,
i - av-na-ni - na, ba-to-ne-bis ma-mi-da-sa,

ა
a

ი - ავ-ნა - ნი - ნა, კვეშ გა - უშ - ლი³
i - av-na - ni - na, kvesh ga - ush - li

ა
a

ხა - ლი - ჩა - ხა, ი - ავ - ნა - ნი - ნა
kha - li - cha - sa, i - av - na - ni - na

შრანც შრეპერმარი

ვერნერ ა. ღორი

როგორც ლახის მიერ 1916 წელს ჩაწერილი გურული მრავალხმიანი სიმღერები

1. შესავალი

გაშიფვრა ანუ „ბგერების აღწერითი ჩაწერა, ანუ აღწერა იმისა, თუ როგორ უნდა ჟღერდეს ნებისმიერი მუსიკა სპეციფიკური შესრულებით“ (Seeger, 1958:184, 186; Ellingson, 1992:111), ეთნომუსიკოლოგიაში მუსიკის ანალიზის ძირითადი წინაპირობაა და ეყრდნობა აუდიო ჩანაწერების ციფრულ ტექნოლოგიებს.

მაშინ, როცა მონოფონიური მუსიკის ისტორიული აუდიო ჩანაწერების გაშიფვრა ყოველთვის კარგ შედეგებს გვაძლევს, მრავალხმიანი მუსიკის ისტორიულ ჩანაწერებთან თავს იჩენს რამდენიმე პრობლემა. მაგალითად, აი, რას წერს სიუზან ციგლერი თავის ნაშრომში კავკასიურ პოლიფონიაზე: „გაშიფვრის დროს სპეციალისტებიც კი ვერ ანსხვავებენ ხმებს“. დღესაც კი, როდესაც ხელთ გვაქვს საუკეთესო ციფრული აპარატურა ისტორიული ჩანაწერების რეპროდუცირებისათვის, „ჩვენ ვერ ვახერხებთ ხმების გამოყოფას. შესაბამისად, არასდროს ვართ დარწმუნებული, სინამდვილეში რა შესრულდა – სპეციალური ტონი თუ მელოდიის ნაწილი, რადგან, შესაძლოა, ის ვერ დააფიქსირა ხმისჩამწერმა“ (Ziegler, 2003:531). ნაშრომი განიხილავს მსგავს პრობლემებს რობერტ ლახის მიერ ცვილის 16 ლილვაკზე ჩაწერილი გურული სამხმიანი სიმღერების გაშიფრულ მასალაზე დაყრდნობით.

ვენის უნივერსიტეტის შედარებითი მუსიკოლოგიის ლექტორს, 1920 წლიდან კი პროფესორს რობერტ ლახს (1874-1958), ვენის მეცნიერებათა საიმპერატორო აკადემიამ დაავალა ავსტრია-უნგრეთის ტყვეთა ბანაკში მყოფი რუსი სამხედრო ტყვეების სიმღერების ჩაწერა. ამისთვის მკვლევარმა 1916 წელს ორთვიანი გრანტი (ავგისტო-სექტემბერი) მიიღო (Lach, 1917; 1926-1952). ლახმა მოუსმინა მომღერლებს და 26-27 ავგისტოსა და 20 სექტემბერს ფონოგრაფზე ჩაწერა სიმღერები. ეს მასალა დღეს ინახება ვენაში, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივში (ლომიძე, 2005; ერქომაიშვილი, 2007:271-316). ერთი ინსტრუმენტული, შესაძლოა, ჰობოის მსგავს დუდუკზე შესრულებული ნიმუშის გარდა, კრებულში შევიდა 11 ერთხმიანი და 12 მრავალხმიანი სიმღერა, მათ შორის 5 გურული სამხმიანი სიმღერა.

2. სამხმიანი სიმღერების ცალკეული ხმებიდან პარტიტურის შედგენა. 2.1. ფონოგრამა 2751/2 (მაგ. 1-3: ფონოგრამა 2752/2-754/2, ცალკეული ხმების ნოტირებული მასალა. მაგ. 6: სიმღერის პარტიტურა.

მიუხედავად იმისა, რომ იზოლირებული ხმები ქმნიან ერთ დამახასიათებელ მოტივინობას, პარტიტურის შედგენისას საჭირო გახდა გარკვეული ჩასწორებები.

ვარიანტულობის ესთეტიკური პრინციპების გამო (ლახი, 1917:12-16) გათვალისწინებული უნდა იქნას განსხვავება ცალკე შესრულებულ ხმებსა და მრავალხმიან კონტექსტს შორის. ინდივიდუალურ ხმებში შორის ყველაზე გასაოცარი განსხვავება სიმღერის ფინალურ ნოტშია. როგორც ზედა, ისე ქვედა ხმა მთავრდება უფრო მაღლა (ბგერა ais), ვიდრე შუა ხმა, რომელიც მთავრდება უფრო დაბლა (ბგერა a).

თუმცა ეს მეტად საეჭვოა, ვინაიდან ამახინჯებს ხმების დაბოლოებას და ეწინააღმდეგება მთელი მელოდიური ფრაზის კადანსურ ხასიათს. უფრო მეტიც, როგორც ჩემთვის ცნობილია, ასეთი ფენომენი ქართულ მუსიკალურ პრაქტიკაში არ არსებობს. ამ საკითხს ნათელს ჰყენს მრავალხმიანი ნიმუშის ჩანაწერი (ფონოგრამა 2751/2): სიმღერა თავდება უნისონში. შესაბამისად, ხსენებული ორი ხმის საფინალო ბგერა გაშიფრულ ვარიანტში ჩასწორდა, როგორც სუფთა a.

მე-6 ტაქტი ასევე საჭიროებს ადაპტაციას (მაგ. 4). თუ ცალკეული ხმების ჩანაწერებით ვიმსჯელებთ, დაბალ ხმაში ჩვენ გვაქვს სამი ბგერის ორჯერ გამეორება /c#-d-e/ ნახევარი ტონებით. თუ ჩვენ გაშიფვრის დროს ასე დაფტოვებით, მაშინ ფრაზის დაბოლოება არ იქნებოდა შესაბამისობაში შუა ხმის დაბოლოებასთან და სიმღერის შემდგომი სტრუქტურა მკვეთრად დაქუცმაცდებოდა. ამ დილემიდან გამოსავალი ცალკეული ხმების ჩანაწერშია, სადაც ქვედა ხმაში ბგერა d ოდნავ გაგრძელებულია მეტრონომულ გრძლიობასთან შედარებით, ხოლო მომდევნო – ბგერა e შემცირებულია იმავე გრძლიობასთან მიმართებით. ამგვარად, d შეიძლება ჩაიწეროს როგორც მთელი ნოტი, e- კი გადანაცვლდეს შემდეგ ტაქტში. ამ შემთხვევაში ხმები ემთხვევა ერთმანეთს.

ასევე აუცილებელი იყო ცვლილება მე-8 ტაქტში (მაგ. 4). ცალკეული ხმების ჩანაწერში ზედა ხმა ხ-დან მოძრაობს ორი მეკეთრი ქრომატიული საფეხურით (თითოეული 150 ცენტი) gis-ისკენ. ვინაიდან ეს ქმნის პრობლემას ჰარმონიაში, ბგერა b შევცვალეთ ბგერა a-თი, რის გამოც დისონანსი უმაღლ გადაწყდა შემდეგ ტაქტში.

საბოლოო ადაპტაციას საჭიროებს მე-11 და მე-12 ტაქტები (მაგ. 5). ცალკეული ხმების ჩანაწერში ზედა ხმა მოძრაობს c-სკენ. თუ ბგერა c შევა პარტიტურაში, მაშინ ზედა ხმის ფრაზის დაბოლოება აცდება შუა ხმის დაბოლოებას ნახევარი ტონით. ამიტომ ბგერა c შეიცვალა ბგერა h-ით, ისე, რომ მივიღეთ აკორდი, რომელიც შედგება კვინტისა და მასში მოქცეული კვარტისაგან. ეს აშკარად არის 9-დან მე-11 ტაქტისკენ ჰარმონიული სვლის შედეგი. გარდა ამისა, გასწორდა მე-12 და მე-15 ტაქტებში ზედა ხმაში მოცემული ქრომატიზმებიც.

სურათი 6 გვიჩვენებს ფონოგრამა 2751/2-ის სანოტო ჩანაწერს, რომელშიც თავმოყრილია ყველა ხმა ცალკეულ ხმათა აუდიო ჩანაწერიდან.

2.2. ფონოგრამა 2755/1 (ფონოგრამა 2751/2-ის სხვა ვერსია. მაგ.

7-9: ცალკეული ხმების ნოტირებული მასალა, ფონოგრამა 2752/1-2754/1. მაგ. 10: შედგენილი პარტიტურა).

ზედა ხმის 20 და 21 ტაქტების გარდა, ფონოგრამა 2755/1-ის ცალკეული ხმები შეთანხმებულია. და მაინც, ცალკეული ხმების გაშიფვრისას აუცილებელი ხდება შემდეგი შესწორებები: პირველ საფეხურზე უნდა შეიქმნას ფორმალური სტრუქტურა. შუა ხმა, ამბობს ტექსტს და შეიცავს სხვადასხვა ხანგრძლივობის რამდენიმე მონაკვეთს, რომელთაგან თითოეული ჩაკეტილია გამოკვეთილი ცეზურით (მაგ. 7).

ვინაიდან შეუძლებელია ჩანაწერში ზედა და ქვედა ხმების შესვლის ზუსტი იდენტიფიკაცია და რადგანაც ცალკეულ ხმებს შორის არ არის აშკარა შეთანხმება, სეგმენტაცია დავიწყეთ სიმღერის ბოლოდან. შედეგად, მოხდა 5 სეგმენტის იდენტიფიკაცია, გაშიფრულ მასალაში ისინი მთავრული ასოებითაა აღნიშნული. მაგრამ გადასატრელი იყო ორი პრობლემა: (1) ქვედა ხმა გვინფენებს ორი ტაქტის გრძლიობას (მე-11 და მე-12 ტაქტები); (2) ზედა ხმის სეგმენტი D (სურ. 8) გრძელდება 5 ტაქტის განმავლობაში, მაშინ, როცა შუა და ქვედა ხმების სეგმენტი D თითოეული გრძელდება 6 ტაქტის განმავლობაში (მაგ. 7, 9).

ბოლო პრობლემა, რომელიც უნდა გადაიჭრას, ასეთია: ზედა ხმაში პაუზის დასრულების შემდეგ, 22-ე ტაქტს მოსდევს D სეგმენტის პირველი მელოდია. იმისათვის რომ მივაღწიოთ შემდეგომ შეთანხმებას, ზედა ხმაში 27-ე ტაქტში (მაგ. 8) ჩამატებულია ერთი ნახევარი გრძლიობის ნოტი *a*is და *c*-თი იწყება ახალი ტაქტი, რომელიც მთავრდება ნახევრიანი პაუზით შედგენილ პარტიტურაში (მაგ. 10). ახლა სეგმენტი C-ში ყველა ხმას აქვს 7 ტაქტი. ბოლო სეგმენტი E ყველა ხმაში იწყება 28-ე ტაქტით. დადაბლების გამო (იხ. ქვემოთ) შედგენილ პარტიტურაში *a*is ხდება ანატურალური, ხოლო *c* – *b* (მაგ. 10).

პრობლემის გადაჭრა (1) უფრო რთულია: ერთი მხრივ, მე-11 და მე-12 ტაქტებში ბანი საერთოდ დაიკარგებოდა, მხოლოდ ცალკეული ხმები რომ გაშიფრულიყო. მეორე მხრივ, მე-11 და მე-12 ტაქტების ან ერთი მათგანის დაბალი ხმის გაუქმება სიმღერის ფორმალურ ფაქტურას დაარღვევდა. იმისათვის, რომ არჩევანი გავაკეთოთ ამ ორ მომენტს შორის, უნდა გავითვალისწინოთ აკორდის შემადგენლობა.

ზედა და ქვედა ხმები ბგერა *გ*-ზე მთავრდება. შუა ხმა და მრავალხმიანი ჩანაწერი კი – ბგერა *ჩ*-ზე. მაშასადამე, 28-ე ტაქტის დასაწყისში *ჩ*-ის საბოლოო ბგერად გადაქცევით, ორმა სხვა ხმამ 1/2 ტონით დაიწია. შემდგომი ანალიზისთვის საჭიროა გასწორდეს უკვე მე-12 ტაქტიდან, შესაძლოა, მე-9 ტაქტიდანაც. ეს იმას ნიშნავს, რომ: ზედა ხმაში არ ხდება ასვლა ბგერიდან ზევით, რადგან ამას, როგორც ენერგეტიკულ გამაძლიერებელს აზრი ექნებოდა, თუ ხმის პარტია განცალკევებულად იქნებოდა წარმოდგენილი.

ჩამოთვლილი შესწორებების შემდეგ სამივე ხმა ერთად საკმაოდ კარგად ჟღერს. რაც შეეხება ქვედა ხმას და მე-10 და მე-11 ტაქტების კარგ გაგრძელებას, მე-13 და მე-14 ტაქტების ბანის ხაზი შესაძლოა გადმოიწიოს უკან მე-11 და მე-12 ტაქტებში. და ბოლოს, მე-13 ტაქტში ზედა ხმის დადმავალი მოძრაობა გრძელდება მე-14 ტაქტში. რაც შეეხება ბოლო ორ ცვლილებას, პაუზები დაბალი ხმის მე-11 და მე-12 ტაქტებში შეიძლება უცვლელად დავტოვოთ,

შედგად მე-11 და მე-12 ტაქტებში დაიკარგება ბანი. არჩევანის გაკეთება ქართველი ექსპერტებისთვის მიგვიწვდის.

3. მრავალხმიანი ჩანაწერების გაშიფვრა, ერთხმიანი ჩანაწერის არარსებობის შემთხვევაში

როგორც გამოიჩინა, განმეორებითი მოსმენის შემდეგ მრავალხმიანი ქსოვილიდან იკვეთება ერთი ხმა, თუმცა ფრაგმენტულად. მიუხედავად იმისა, რომ ძნელი იყო გადაგვეწყვიტა, ამ ფრაგმენტებში რომელი წარმოადგენდა შეწყობილ ხმას, გაშიფვრის დასაწყებად ეს მაინც კარგი საწყისი წერტილი იყო. ციფრული ანალიზის პროგრამის S_TOOLS-STX¹-ის დახმარებით ჩვენ შევეცადეთ დაგვეჭირა ხსენებული ფრაგმენტების სპექტრული ნაწილები და გაგვეშიფრა, რათა გვეჩვენა, რომელი სხვა სპექტრული კომპონენტები ღარჩებოდა საბოლოოდ. განსაკუთრებით რთული იყო ის, რომ ჩანაწერებში ცალკეული ბგერების აკუსტიკური სპექტრი წარმოდგენილი იყო მეორე და, და ზოგჯერ, მესამე ჰარმონიიდან. სავარაუდოდ, ეს სულაც არ არის საჭირო ბგერის სიმაღლის აღსაქმელად, განსაკუთრებით, თუ კომპლექსური ტონი შედგება ჰარმონიული ნაწილაკებისგან. ასეთ პირობებშიც კი ეს გარემოებას ართულებს რუდიმენტული ტონალური სპექტრის იდენტიფიკაციას და მათ განაწილებას ნამდურ ტონებზე. 2766 ფონოგრამის დასაწყისის მოკლე სეგმენტი (აუდიო მაგ. 1) გვიჩვენებს ჩვენს მიდგომას (მაგ. 1).

განმეორებითი მოსმენის შემდეგ შეიძლება გავიგონოთ ზემოთ ხსენებული ნოტირების სისტემით გაშიფრული მელოდია. ამ სეგმენტის დასაყრდენი ტონების სპექტრული კომპონენტების შემოწმება ადასტურებს ჩვენს მიერ გაგონილს. ზემოთ მიმანიშნებელი ისრები გვიჩვენებს სპექტროგრამის სპექტრულ კომპონენტებს. სხვა სპექტრული კომპონენტები, რომლებიც არ ეკუთვნის იდენტიფიცირებულ მელოდიას, სავარაუდოდ, მეორე და მესამე ხმისაა. მაგალითად, სამი სპექტრული კომპონენტი აღნიშნულია წრეებით, რომლებიც გვიჩვენებენ სამი ტონისგან: fis-e-d შედგენილ დაღმავალ ტონალურ მოძრაობას. თავიდან ეს თანამიმდევრობა არ ისმინება, მაგრამ კარგად ისმის ბგერების სიმაღლეებზე ყურადღების გამახვილების შემდეგ.

ის რაზეც აქ ვლაპარაკობთ, კარგად ნაცნობი ფსიქოაკუსტიკური ფენომენია, სახელდობრ: ჩვენს სმენას წარმართავს ყურადღება და მეხსიერება. მაგალითად: როდესაც ორი მელოდია, ისეთი გამორჩეული მახასიათებლების გარეშე, როგორიცაა, ტემბრი, ბგერის სიმაღლე, რიტმი და ადგილმდებარეობა, წარმოდგენილია, როგორც ერთსა და იმავე სიმაღლეზე ერთმანეთში გარდაშავებული მელოდიები, მათი გარჩევა შეუძლებელია, ისინი ხმოვანებისას ერთმანეთში „ირევიან“. მაგრამ თუ ვიცით ორი, თუნდაც რთული მელოდია, მაშინ ადვილად შეიძლება ერთის მეორისაგან გარჩევა, იმის და მიხედვით, თუ საით წარმართავთ თქვენს ყურადღებას (Dowling & Harwood, 1986:124-127).

ჩვენი სიტუაცია ამ შემთხვევაში მსგავსია: ტონალური მოძრაობის სპექტრული მახასიათებლების იდენტიფიკაციისა და იმის გარკვევის შემდეგ, თუ რას ნიშნავენ ისინი, ჩვენ შევძლებთ მათ გაგებას. იოსებ ჟორდანიამ ამას

წინათ მსგავსი შემთხვევა მიაშბო. თავის წერილში ის მწერდა (E-Mail 25/4/2008): „მახსოვს შემთხვევა, როდესაც ერთი მოხვეწური სიმღერის ჩანაწერში ძალიან ძნელი აღმოჩნდა პასაჟის გარჩევა. როდესაც ჩემმა მოხვეწე კოლეგამ მოისმინა ჩანაწერი, მან ადვილად გაიგო იგი“. ჩვენს შემთხვევაში, როგორც ჩანს, მთელი ტონალური მოძრაობის სპექტროგრამულმა ვიზუალიზაციამ ჩვენი ყურადღება მათ მიაპყრო, რამაც შესაძლებლობა მოგვცა, მოგვესმინა ისინი. ჩვენს მიერ აღწერილი მეთოდი გვეხმარება, უზრუნველყოთ თუნდაც რუდიმენტული გაშიფვრა, რაც, ჩვენი აზრით, შეიძლება გამოადგეთ იმ მომღერლებსა და მკვლევარებს, რომლებიც იცნობენ ამ ტრადიციას. მაგალითი 12 გვიჩვენებს სრულად გაშიფრულ 2766 ფონოგრამას. მაგალით 13-ზე მოცემულია ამ მეთოდის გამოყენებით გაშიფრული გურული სიმღერის კიდევ ერთი ნიმუში (ფონოგრ. 2764/2. აუდიო მაგ. 2).

შენიშვნები

¹ იხ.: <http://www.kfs.oeaw.ac.at/content/blogcategory/0/406/lang.8859-1/>

მაგალითი 1. საქორწილო სიმღერა, შუა ნაწილი. ვენის ფ/ა: რ. ლახი. №2752/2. მღერის ლევარსი მამალაძე. ტექსტში ჩასწორებები და დამატებები (ა. დირი, კრებულში: რ. ლახი, 1928:208, 226; რ. ლახი, 1928:89, №226) აღნიშნულია ფრჩხილებში

Example 1. Wedding song, middle part. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2752/2. Singer: Levarsi Mamaladze. Additions and corrections of the text transcriptions (A. Dirr, in: R. Lach, 1928:208, Nr. 226; R. Lach, 1928:89, Nr. 226) are printed in square brackets

M. M. $\text{♩} = 60$

მას-პი-ნ[ე]-ძელ-სა - მხი - ი - ა - - - - - რუ - ლ - სა (ლო)

(დი - ლო ნა-ნი-ნა ა - ლა - ლო) ყავს სტუმ - რე - ბი საყ - ვარ -

ლე - ბი (ო რუ-დი-ლა ჰა-ლა - ლო დე - ლა - ნ[ა] - ნ[ი])

მაგალითი 2. საქორწილო სიმღერა, მაღალი ხმა: ვენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2753/2. მღერის მელიტონ მამალაძე

Example 2. Wedding song, top part. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2753/2. Singer Meliton Mamaladze

M. M. $\text{♩} = 60$

მას-პი-ნ[ე]-ძელ-სა - მხი - ი - ა - - - - - რუ - ლ - სა (ლო)

(დი - ლო ნა-ნი-ნა ა - ლა - ლო) ყავს სტუმ - რე - ბი საყ - ვარ -

ლე - ბი (ო რუ-დი-ლა ჰა-ლა - ლო დე - ლა - ნ[ა] - ნ[ი])

მაგალითი 3. საქორწილო სიმღერა, დაბალი ხმა: ვენის ფ/ა. რ. ლახი, 1916. №2754/2. მღერის კირილე აჩალაძე

Example 3. Wedding song, bottom part. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2754/2. Singer: Kirile Achaladze

M. M. = $\text{♩} = 60$

მაგალითი 4. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა. რ. ლახი, 1916. №2751/2. ცალკეული ხმების ჩანაწერის შეერთება. ტ. 6-10

Example 4. Wedding song. Vienna PhA: R. Lach, 1916, Phon. Nr 2751/2. Resynthesis of the recordings of the individual parts, measures 6-10

Cents: 150

მაგალითი 5. იგივე რაც მაგალითი 4-ში იყო. ტ. 11-15

Example 5. As fig. 4, measures 11-15

Cents: 11 12 13 14 15

150 85

მაგალითი 6. საქორწილო სიმღერა: ეენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2751/2. ცალკეული ხმების ჩანაწერებისგან შედგენილი პარტიტურა

Example 6. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2751/2. Resynthesis of the recordings of the individual parts

$\text{♩} = 56$

The musical score is presented in three systems, each containing three staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

მაგალითი 7. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2751/1. მღერის ლევარ-
 სი მამალაძე. ფრჩხილებში – ჩასვორებები და დამატებები

Example 7. Wedding song, middle part. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2752/1.
 Singer: Levarsi Mamaladze. Text: as fig. 1

M. M. $\text{♩} = 53$

მას-პინქელსა მხი-ა-რულსა ყავს სტუმ-რე-ბი საყ-ვარ-ლები. ნა - ნი-ნა - [უ]-
 და ნა - ნა-ნი-ნა-ნა ნა - ნა-ნი-ნა-ნა ნა - ნი-ნა - [უ] - და [უ - ი]
 ნა - ნი-ნა [ე] - ი-ნა - [უ] - და [უ] - ი - [დალ]-ნი-ნა [უ] - რუ-დი-ლა
 ნა[ლ]-ნი-ნა დი-ნა - ნი-ნა - ნა - ნი-ნა - ნა ნა - ნი-ნა - ი - - -
 ნა - ნი-ნა ნა - ნი-ნა ნა - ნი-ნა - [უ] - და [უ - ი] დი-ლა ნა - ნი-ნა
 [ნე] - ნი-ნა [ო] ჰალ-დი - ნე - [ო] დი - ლა [ა - დი-ნე - [ო] ნა - ნი-ნა

მაგალითი 8. საქორწილო სიმღერა, მაღალი ხმა: ვენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2751/1. მღერის მელიტონ მამალაძე

Example 8. Wedding song, top part. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2753/1. Singer: Meliton Mamaladze

M. M. = $\text{♩} = 66$

6

12

17

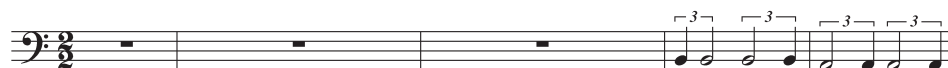
23

28 *rit.*

მაგალითი 9. საქორწილო სიმღერა, დაბალი ხმა: ვენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2751/1. მღერის კირილე ახალაძე.

Example 9. Wedding song, bottom part. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2754/1. Singer: Kirile Achaladze

M. M. = ♩ = 63



მაგალითი 10.1. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა რ. ღახი, 1916. №2751/1. ცალკეული ხმების ჩანაწერებისგან შედგენილი პარტიტურა

Example 10.1. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon Nr. 2755/1. Resynthesis of the recordings of the individual parts

$\text{♩} = 52$

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff in the key of D major (one sharp) and a bass staff in the key of B minor (two flats). The second system changes to a key of D major (two sharps) for both staves. The third system remains in D major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. The tempo is marked as 52 beats per minute.

მაგალითი 102. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა რ. ღახი, 1916. №2751/1. ცალკეული
ხმების ჩანაწერებისგან შედგენილი პარტიტურა

Example 10.2. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon Nr. 2755/1. Resynthesis
of the recordings of the individual parts



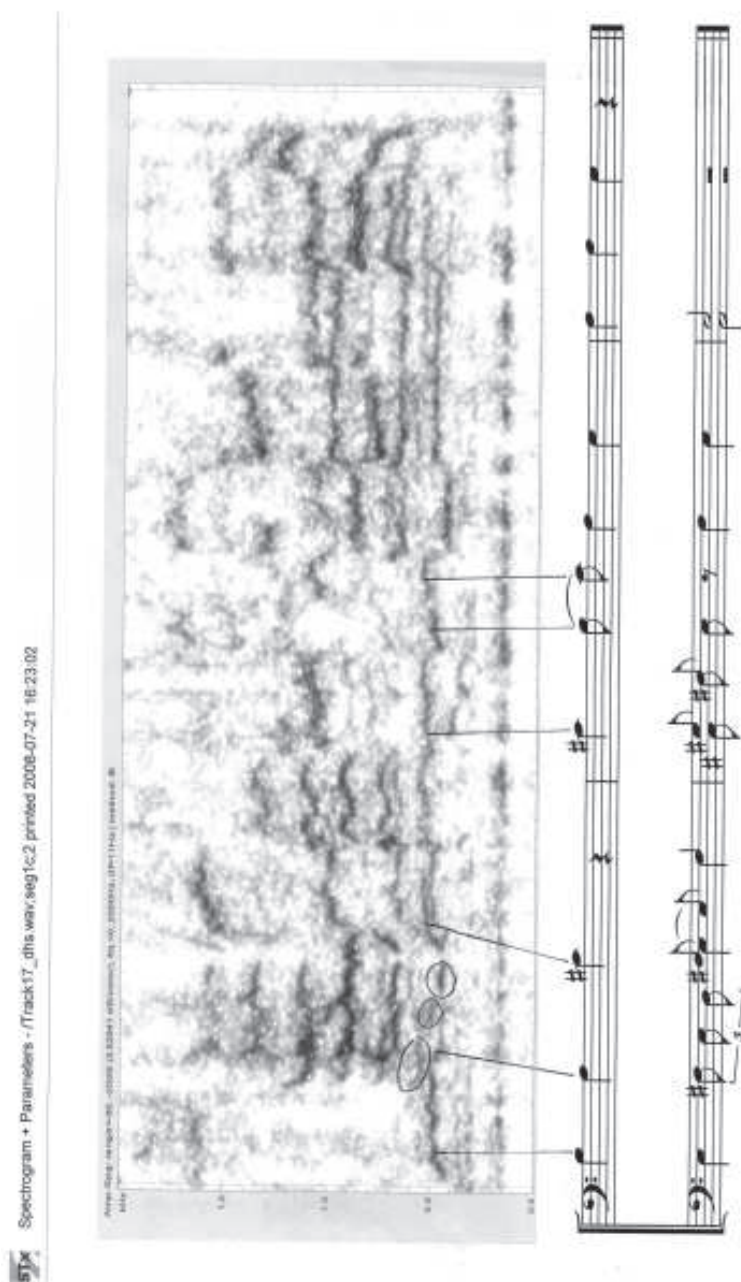
მაგალითი 103. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2751/1. ცალკეული
ხმების ჩანაწერებისგან შედგენილი პარტიტურა

Example 10.3. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon Nr. 2755/1. Resynth
of the recordings of the individual parts



მაგალითი 11. საქორწილო სიმღერა: კენის ფ/ა: რ. ღახი, 1916. №2766. ტ. 3 f. სპექტროგრამა

Example 11. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2766, measures 3f. Spectrogram



მაგალითი 12.1. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2766. პირველადი გა-
 შივრვა. მომღერლები: ლევარსი და მელიტონ მამალაძეები, ერმილე პაიჭაძე. ტექსტი: რ.
 ლახი, 1928:109f., №314

Example 12.1. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2766. Rudimentary
 transcription. Singers: Levarsi & Meliton Mamaladze, Ermolai Paièadze. Text: R. Lach,
 1928:109f., Nr. 314

M. M. ♩ = 146

♩ = 86

შა-დი-ლ[ა] - ჰ[ა] დი-ლ[ა]-ვ[ა] - ჰ[ა]ი

ჰე ჰე ჰო ნა - ნი na

შე შე ჰო ნა - ნი na

მაგალითი 12.2. საქორწილო სიმღერა: ვენის ფ/ა: რ. ღახი, 1916. №2766. პირველადი გაშიფრვა. მომღერლები: ლევარსი და მელიტონ მამალაძეები, ერმილე პაიჭაძე. ტექსტი: რ. ღახი, 1928:109f., №314

Example 12.2. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2766. Rudimentary transcription. Singers: Levarsi & Meliton Mamaladze, Ermolai Paièadze. Text: R. Lach, 1928:109f., Nr. 314

17

22

26

30

rit.

rit.

მაგალითი 13. საქორწილო სიმღერა: ენის ფ/ა: რ. ლახი, 1916. №2766. პირველადი გა-
 შიფრება. მომღერლები: ლევარსი და მელიტონ მამალაძეები, ერმილე პაიჭაძე. ტექსტი:
 რ. ლახი, 1928:109f., №314

Example 13. Wedding song. Vienna PhA.: R. Lach, 1916, Phon. Nr. 2766. Rudimentary
 transcription. Singers: Levarsi & Meliton Mamaladze, Ermolai Païèadze. Text: R. Lach,
 1928:109f., Nr. 314

$\text{♩} = 104$

rit. a tempo rit.

8 მიუ - ვარს ფაც - ხა მე მეგ - რუ - ლი მთა კორ-ტოხ -

3 a tempo $\text{♩} = 62$

8 ზედ წარ-მოდგმუ - ლი (ნა - ნა - დი ლა ნა - ნა

7 დი - ლა - [ლა დი-ლა] ნა - ნა - დი - ლა) მიუ - ვარს -

10 მიუ-ვარს ფაც-ხა მე მე - მე მეგ-რუ-ლი მთა კორ ტუხ - ზედ

15 წარ - მოდგმუ - ლი ნა - ნი-ნა - ნა დი - ლა ვო რუ-დი-ლა

20 ნა - - - ნი - ნა - - - ჰ[ე]

შენოგენი თუ პონცეფცია? აბორიგენების პოლიფონია ტაივანში*

ტაივანში აბორიგენების 14 ტომი ცხოვრობს. ყველა მათგანის ენა ავსტრონეზიულ ჯგუფს მიეკუთვნება. პატარა კუნძულზე ცხოვრობს 483 000-ზე მეტი ადამიანი. მათ არა აქვთ ბევრი მუსიკალური ინსტრუმენტი, მაგრამ აქვთ განსხვავებული და გასაოცარი სასიმღერო სტილი. აბორიგენების სასიმღერო ტრადიცია, გარდა რეჩიტატივის, მელოდიური, სოლო, ორპირული და ანტიფონური მონოფონიური სიმღერის ტიპისა, მდიდარია ისეთი მრავალხმიანი სასიმღერო სტილებით, როგორიცაა ჰეტეროფონია (ტაოს ტომი), კანონი (ატაილის პუიუმასა და ამისის ტომები), გაბმული ბანი (პაივანის, რუკაისა და პუიუმას ტომები), პარალელიზმი (საისიატის ბუნუნისა და ტსოს ტომები), ჰარმონიული (ბუნუნის ტომი) და თავისუფალი კონტრაპუნქტი (ამისის ტომი). პოლიფონიის ზოგიერთი ტიპი წარმოდგენილია ყველა სიმღერაში, ხოლო სხვები – ფრაგმენტულად.

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მათგანის აკუსტიკური ჟღერადობა პოლიფონიურია, ტაივანის აბორიგენთა ზოგიერთ ტომს წარმოდგენაც არა აქვს მრავალხმიან სიმღერაზე. იბადება კითხვა: მრავალხმიანობაზე წარმოდგენა დავიწყებულია თუ პოლიფონიური ჟღერადობა გაუცნობიერებლად იქმნება? ჩვენ ამაზე ვიმსჯელებთ მსმენელთა აკუსტიკურ აღქმაზე დაყრდნობითა და კომპეტენტურ პირთა აზრის გათვალისწინებით.

1. აბორიგენული კულტურები კუნძულის მრავალფეროვანი კულტურების წინააღმდეგ

კუნძული ტაივანი მდებარეობს ჩინეთის სამხრეთ-აღმოსავლეთით. იგი მოიცავს დაახლოებით 36 000 კმ². მას აღმოსავლეთით ესაზღვრება წყნარი ოკეანე, ხოლო დასავლეთით – ტაივანის სრუტე. მიჩნეულია, რომ უძველესი მოსახლეობა კუნძულზე დღესაც ცხოვრობს. ტაივანის აბორიგენებმა მიგრაცია დაახლოებით 6500 წლის წინ დაიწყეს სხვადასხვა გზებით. ისინი განცალკევებულად ცხოვრობდნენ კუნძულზე, ვიდრე იგი სხვადასხვა ქვეყნების კონტროლის ქვეშ იყო. 1624-1662 წლებში კუნძულს ჰოლანდია აკონტროლებდა. ჰოლანდიელები შემდეგ ჩინელებმა გააძევეს. ტაივანს ჩინური *მინგისა* და *აინგის* დინასტიები დაახლოებით 230 წლის განმავლობაში (1662-1895) მართავდნენ. ამ პერიოდში ახალმა ჩინელმა მიგრანტებმა აბორიგენებს კუნძულზე მიწები ჩამოართვეს და აქ დასახლდნენ. აბორიგენთა ნაწილმა ჩინელებთან ასიმილაცია განიცადა, ხოლო ნაწილი იძულებული გახდა მთებში გახ-

იზნულიყო. 1895 წელს, 1894-1895 წლების ჩინეთ-იაპონიის ომის შემდეგ ტაივანი იაპონიამ დაიპყრო. იაპონელებმა 50 წლიანი მმართველობის პერიოდში მთის აბორიგენების შესახებ ბევრი გამოკვლევა ჩატარეს და მსოფლიოს გააცნეს ტაივანელი აბორიგენების მუსიკა. II მსოფლიო ომის შემდეგ ტაივანი კვლავ ჩინეთმა დაიბრუნა. 1949 წელს ჩანგ კაი შის მთავრობამ ჩინეთიდან კუნძულისკენ დაიხია, გაწვევით ყველა კავშირი ჩინეთთან და ტაივანში დაიწყო ეროვნული სახალხო პარტიის (KMT) მმართველობა. ჩანგის მთავრობას ადგილობრივი ძალების გარკვეული შიში ჰქონდა, ამიტომ მან ჩაახშო ადგილობრივი კულტურული საქმიანობა და წარმოადგინა ის, როგორც პრიმიტიული და ველური. ტაივანელი აბორიგენების საზოგადოებრივი შეხვედრები და ღონისძიებები პოლიტიკური მოსაზრებების გამო აიკრძალა. დაპირისპირება ჩინურ და ტაივანურ კულტურებს შორის იმდენად გამწვავდა, რომ 1980-იან წლებამდე, ორი ლიდერის (ჩანგ კაი შისა და მაო ძედუნის) გარდაცვალებამდე ვითარების გაუმჯობესების არავითარი ნიშანი არ ჩანდა. მხოლოდ მათი სიკვდილის შემდეგ დაიწყო ადგილობრივი ტაივანური კულტურების დაფასება და მათი ინტენსიური კვლევა. დღეისთვის ტაივანის მთავრობის მიერ აღიარებულია 14 აბორიგენული ტომი, რომელთაგან 9 ადრეც იყო აღიარებული იაპონური მმართველობის დროს. ესენია: ატაიელი, საისიატი, ბუნენი, ტსოი, პაივანი, რუკაი, ამისი, პუიუმა და ტაო (მისი უძველესი სახელია იამი). დანარჩენმა ტომებმა აღიარება 1987 წელს, სამხედრო რეჟიმის გაუქმების შემდეგ მოიპოვეს – ტაომ (2001), კავალანიმ (2002), ტაროკომ (2004), საკიზაიამ (2007) და სედიქმა (2008) (ცხრილი 1).

ცხრილი 1. აბორიგენთა 14 ტომი და მათი პოპულაცია¹

ტომები (ტრადიციული კლასიფიკაცია)	ტომები (აღიარებული ტაივანში სამხედრო მდგომარეობის გაუქმების შემდეგ 1987 წელს)	პოპულაცია
ამისი		171,635
(ტანხიდეზოდე, როგორც ამისი)	საკიზაია (2007 წლიდან)	65
პაივანი		83,391
ატაიელი		81,348
(ტანხიდეზოდე, როგორც ატაიელი)	ტაროკო (2004 წლიდან)	23,492
(ტანხიდეზოდე, როგორც ატაიელი)	სედიქ (2008 წლიდან)	6,000-7,000
ბუნენი		48,974
რუკაი		11,408
პუიუმა		10,897
ტსოი		6,483
საისიატი		5,341
ტაო		3,337
	ტსაო (2001 წლიდან)	626
	კავალანი (2002 წლიდან)	1,092

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%8E%9F%E4%BD%8F%E6%B0%91> (July 13th, 2008)

ეს 5 ტომი არ განიხილებოდა დამოუკიდებელ ტომებად, მათზე „ჰენის“ – ჩინური კუდტურის ძლიერი გავლენისა და ტომად აღიარებისათვის არასაკმარისი განმასხვავებელი თავისებურებების გამო. მაგალითისათვის, ტაო და კავალანი ცალკე ტომებად არ მიიჩნეოდნენ ჩინელებთან ასიმილირების გამო. ამის კიდევ ერთი მიზეზი, შესაძლოა, სხვადასხვა ტომების თანაცხოვრება და შერევა იყო, მაგალითად, ტაროკო და სიდიქი ადრე კლასიფიცირებული იყო, როგორც ატაიალი, ხოლო საკიზაიას აიგივებდნენ ამისთან.

2. ტაივანელი აბორიგენების პოლიფონიური მუსიკა

ტაივანელი აბორიგენების პოლიფონიური მუსიკა დიდი ხნის წინ იყო ცნობილი ორი მიზეზის გამო: 1) კუნძულის ძირითად მოსახლეობას – ჰენის ტომს – ჰქონდა არა პოლიფონიური, არამედ ჰეტეროფონული მუსიკა, რაც აბორიგენულ მუსიკას მდიდარსა და ფერადოვანს ხდიდა; 2) პატარა ტომების ასეთი მრავალფეროვანი პოლიფონიური სტილები, კუნძულის 22 მილიონიანი მოსახლეობის მხოლოდ 2.07% წარმოადგენდა. განსაცვიფრებელი იყო, რომ ყველა მეცნიერი, რომელმაც დიდი დრო მიუძღვნა ტაივანელი აბორიგენების მუსიკის შესწავლას, მათ შორის ში, ვეილიანგი (Shi, Weiliang) (1926-1977); ლუ, ბინჩუანი (Lu, Bingchuan) (1929-1986); სიუ, სიანგ-ჰიუეი (Hsu, Tsang-Huei) (1929-2002) და ლო, ი-ტო (Loh, I-to) (1939-), თავიანთ გამოკვლევებში საუბრობენ სხვადასხვა ტომების პოლიფონიური მუსიკის შესახებ, კერძოდ, შემდეგ თემებზე: ტაოს ტომის ჰეტეროფონია, ატაილის, ჰუოუმასა და ამისის ტომების კანონი, პაივანის, რუკაისა და ჰუიუმას ტომების ბურდონი, სასიატის, ბუნუნის და ტსოს ტომების პარალელიზმები, ბუნუნის ტომების აკორდული კონტრაპუნქტი და ამისის ტომების თავისუფალი კონტრაპუნქტი (ცხრილი 2).

ცხრილი 2: ტაივანელი
 აბორიგენების
 მუსიკის
 პოლიფონიური
 სტილები
 (ლო, 1988: 43-44)
 2-1: ლო, ი-ტოს
 კლასიფიკაცია

პოლიფონიური სტილები	ტიპი	ტომები
შუალედური პოლიფონია	—	ტაროკო, რუკაი, პაივანი ამისი
მეტოქე- გამშუდი ხანთ	—	პაივანი, რუკაი, ჰუიუნი
კანონი	რგულური კანონი	ატაიალი
	სექტორი კანონი	ჰუიუნი
	თავისუფალი კანონი	ამისი
პარალელიზმი	პარალელური კვარტები	ნაიანიტი
	პარალელური კვარტები და დინტები	ბუნუნი, ტარო
	პარალელური ტერციები	ჰუიუნი, მამანუნი, ნიშლეი, ტაო, ტალო, ვუნდუნი
ბურდონი	—	ბუნუნი
პოლიფონია	—	—
აკორდები	—	ამისი, ბუნუნი, ატაიალი
ოსტინატო	—	—
აკორდები	—	ტაო
კლასტრული ტონები	—	—
შეფუთული პოლიფონია	ჟრთველ-აროქანი პარპონი	ბუნუნი, პაიბუტბუტი
	შერეული	ტარო, ვუნდუნი, კალოპაი, ნიშლეი
	უნაწონი-პოლიფონიური სონა	ამისი, პოლიფონია

მომდევნო თაობის მეცნიერები, როგორიცაა ვუ,რონგშუნი (Wu, Rongshun), ლინ, ჩინგჩაი (Lin, Chingchai) და სხვ. იზიარებენ მათს მოსაზრებებს.

2: სუ, სიანგჰუოეის კლასიფიკაცია (Hsu, 1994: 27)

მონოფონია	რქინტატიული (განსაკუთრებით ტაო და პაივანი) მელოდიური (აშინი, ატაილი, ტხო და ა. შ.) ანტიფონური (ატაილი და ტაო) სიფო და პაიუხი (ვეფლა ტაო)
პოლიფონია	პარალელური კვარტები ან კვინტები (ბუნური, ჩინილი და ა. შ.) ოსტინატო (პაიუხი, რუკაი, აშინი და ა. შ.) კანონი (ატაილი) თავისუფალი კონტრაპუნქტი (აშინი)
პარმონია	ნატურალური აკორდები და იმპროვიზაციები (ბუნური) კონსონანსური აკორდები (ბუნური ტხო ეტე.)
ჰეტეროფონია	ჰეტეროფონია (ტაო, პაივანი, რუკაი და ა. შ.)

მათ მოსაზრებებს იზიარებს ტაკატომო კუროსავაც (Takatomo Kurosawa). 1943 წელს, იაპონური ოკუპაციის დროს, იაპონელმა ეთნომუსიკოლოგმა ტაკატომო კუროსავამ (1895-1987) ტაივანის იაპონელი გუბერნატორის დავალებით განახორციელა კვლევის სამთვინი პროექტი. ადგილობრივი ორგანოების მხარდაჭერით საკმაოდ მოცულობითი და მნიშვნელოვანი შემკრებლობითი სამუშაოები ჩატარდა. 1973 წელს გამოიცა კუროსავას ნაშრომი „ტაივანელი აბორიგენების მუსიკა“, რომელსაც ამ ფენომენის მკვლევარები 30 წლის შემდეგაც უმაღლეს შეფასებას აძლევენ.

3. საისიატების პარალელური კვარტები

კუროსავას წიგნმა ტაივანელი აბორიგენების პოლიფონიური მუსიკის მრავალფეროვნება და სიმდიდრე გამოამხეურა. მან შეისწავლა ცხრიდან რვა ტომი და ჩაიწერა მათი მუსიკა. გამონაკლისს წარმოადგენდა ტაოს ტომი, რომელიც ორქიდებს ეუნძულზე ბინადრობდა. იმ პერიოდში ამ ეუნძულზე მოხვედრა შეუძლებელი იყო იქ მიმდინარე ომის გამო. კუროსავას გამოკვლევამ, ყველაფერთან ერთად, განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო „საისიატების პარალელური კვარტების“ გამო. ამის მიზეზი, შესაძლოა, კუროსავას მიერ ჩაწერილი პარალელური კვარტები გახდა, რომელთაც დიდი გავლენა გამოიწვიეს. ეს მონაცემები შემდეგ მრავალმა მეცნიერმა გამოიყენა და დაადასტურა, მაგრამ სრულიად უარყვეს საისიატის უხუცესებმა 2002 წელს განხორციელებულ კვლევით პროექტში.

კუროსავას ჩანაწერებში საისიატის პარალელიზმები ძალიან კარგად ისმის, რაც სხვა ტაივანელ ეთნომუსიკოლოგებს ამ მონაცემებზე დაყრდნობის საფუძველს აძლევდა. 1960-იან წლებში განხორციელებული პროექტის ანგარიშში ში ვეილიანგი წერდა:

„პირველ ჩანაწერში ქალების სიმღერა მელოდიიდან ზემოთ ტერციაზე ოდნავ უფრო მაღალი იყო და ეს ხმა საკმაოდ არაზუსტი იყო. ჩვენ მივიჩნიეთ,

რომ შესრულება არ იყო კარგი და გაგაკეთეთ განმეორებითი ჩანაწერი. მეორე ჩანაწერში ქალების ხმა კვარტით ზევით ჟღერდა“ (Loh, 1982:322).

სხვა გამოკვლევაში ში ასევე ახსენებს საისიატელების სიმღერას პარალელურ კვინტებში. მიუხედავად იმისა, რომ შის ჩანაწერები ხელმისაწვდომი არ არის, ასეთი ტიპის პარალელიზმი ჩაწერილი აქვს შის თანამედროვე სხვა ეთნომუსიკოლოგს, ლუ ბინჩუანს (Lu Bingchuan), რაც ადასტურებს კუროსავას მოსაზრებებს. 1978 წელს სუ სიანგ-ჰუოეი (Hsu Tsang-Huoei) თავის დღიურში გააკეთა ჩანაწერი, რომელშიც გამოხატულია მისი სურვილი მოიპოვოს პარალელური კვარტების მაგალითები, თუმცა, ამ სურვილის განხორციელება მან ვერ მოახერხა.

მართალია, მკვლევრები ნანობდნენ საისიატის ტომში პარალელური სიმღერის ტიპის დაკარგვას, საისიატის ენაში ამ საკითხთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია არ აღმოჩნდა. ამ ტექნიკის არსებობა არ დაადასტურეს არც უხუცესებმა. ადრინდელ პერიოდში მუსიკა, რომელიც შეიცავდა პარალელიზმებს, ჩართული იყო კარგად ცნობილ საისიატის ჯუჯების რიტუალში „*paSta'hy*“. ასეთი ტიპის სიმღერები დასაშვებია იყო მხოლოდ რიტუალური მსვლელობის დროს, ყოველდღიურ ცხოვრებასთან დაკავშირებულ მუსიკაში ისინი არ გვხვდება. ამრიგად, უხუცესები ვარაუდობდნენ, რომ პარალელიზმები მომდერალთა ინტონირებით იყო გამოწვეული. პარალელური კვარტების სხვა ჩანაწერში, ქალთა ხმების სიმალლე მთელი კვარტით მაღალი იყო კაცთა ხმებზე. ამის მიზეზი შეიძლება ყოფილიყო ბუნებრივი გენდერული სხვაობა. ასევე, იმ რიტუალებში, რომლებიც მთელი ღამის განმავლობაში გრძელდებოდა, მომღერლები განუწყვეტლივ ცეკვავდნენ და თან მღეროდნენ. ასეთ პირობებში პრაქტიკულად შეუძლებელია მოითხოვო ინტონირების სიზუსტე. ამიტომაც იმ მეცნიერებს, რომლებიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ჟღერადობის ფენომენს და სწავლობდნენ ტომების მუსიკის არსს, სჯეროდათ საისიატის ტომში პარალელური კვარტების არსებობისა.

4. ჰეტეროფონიის ფენომენი ტაოს ტომში

ინტონირების სიზუსტის მოთხოვნის გამო საისიატის ტომის რიტუალურ სიმღერებში დაიკარგა პარალელური სიმღერის ტიპი. ასეთივე ფენომენი არის სხვა, ტაოს ტომის მუსიკაში. ტაოს რიტუალებში ვხვდებით სახლისა და ნავის მრავალ რიტუალს *evazey* სიმღერის თანხლებით, ფეტვის მოსავლის აღების (*Vaci*), მაღალი სახლის რიტუალს სიმღერისა (*Meykaryag*) და ტაშის თანხლებით და ა. შ. ადრე მკვლევრები აღნიშნავდნენ, რომ ამ რიტუალებში სიმღერა სრულდებოდა პარალელურ ტერციებში, კვარტებსა და კვინტებში. ტაო თანასწორობის საზოგადოებაა და თუმცა ჯგუფურად შესრულებისას მომღერლები მფლოდიას ერთგვაროვან ნახაზად აღიქვამენ, ერთ სიმალლეზე არ მღერიან. ტაოს ტომში ჯერ კიდევ არსებობს სხვადასხვა ორნამენტის მფლოდიის ერთდროულად სხვადასხვა ბგერიდან დაწყებით წარმოქმნილი ჰეტეროფონიის ტიპი, მაგრამ არა პარალელური სიმღერა.

დასკვნა

განათლების დეფიციტის გამო, მრავალი აბორიგენი რეალურად ვერ აღიქვამდა, მაგრამ თავის ტრადიციულ კულტურას მემკვიდრეობით გადასცემდა მომავალ თაობებს. დღეს განათლების დახმარებით, ტომები ერთმანეთს ეჯიბრებიან ტაივანური კულტურის კონტექსტში საკუთარის წარდგენაში. მუსიკალური გაუნაღებლობის გამო, *საისიატის* ტომის ხალხმა არ იცოდა, რა იყო ორხმიანობა და პარალელური სიმღერა, რის გამოც, შესაძლოა, მკვლევარებს ხშირად არასწორ ინფორმაციას აძლევდნენ.

თუ ორხმიანი სიმღერა მართლაც არსებობდა, მაშინ ხალხს უნდა სცოდნოდა განსხვავება ორი სხვადასხვა ხმის ბგერების სიმადლებებს შორის და, შესაბამისად, უნდა არსებულებო ტერმინოლოგიაც, რომელსაც ისინი გამოიყენებდნენ ერთად სიმღერის დროს. ამასთან, *აინსიატების* ყველა უზუცესმა ეს ფაქტი უარყო; *paSta'ay*-ს ცერმონიის დროს მუსიკალური თანხლება სრულდება უნისონში. ეს გვაჩვენებს იმას, რომ *საისიატის* ტომის ხალხის წარმოდგენა ემყარება ერთიდაიგივე მელოდიის სიმღერას ერთსადაიმევე ბეგართსიმადლებზე. შესაძლოა, ადრე ცერმონიის მონაწილეები, მთელი ღამის განმავლობაში განუწყვეტლივ სიმღერისას, ისე იდლებოდნენ, რომ სათანადო ყურადღებას აღარ უთმობდნენ ინტონირების ხარისხს. გარდა ამისა, მაკაცებისა და ქალების ტონალობის სიმადლე წარმოქმნიდა პარალელურ კვარტებსა და კვინტებს. არსებობს აგრეთვე თვალსაზრისი, რომ წმინდა კვარტები და კვინტები იმდენად პარმონიულია რომ გამოუცდელ ყურს თავისუფლად შეიძლება უნისონად მოეჩვენოს.

მეორე მხრივ, *ტაოს* ტომში არსებობს ჰეტეროფონია ვინაიდან *ტაოს* ხალხი ყურადღებას არ აქცევს ბგერის სიმადლის სიხშირის იდენტიფიკაციას. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მღერიან ერთსა და იმავე მელოდიურ მონახაზს, თითოეული შემსრულებლის საწყისი ბგერის სიხშირე განსხვავებულია. ადრე მკვლევრები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ ჟღერადობის ფენომენს და სიმღერების ანალიზის დროს მუსიკის ერთჯერადად შესრულების აღნიშვნისას მიმართავდნენ ჩარლზ სიგერის დისკრიპტული (აღწერითი) ნოტირების თეორიას. აუღერებული მუსიკის ფენომენი შემსრულებლის მუსიკალური კონცეფციის გამოხატულებაა. მხოლოდ ასეთი მიდგომა გვაძლევს *საისიატისა* და *ტაოს* ტომების პოლიფონიის გასაღებს.

მადლიერება

ავტორს სურს, მადლობა გადაუხადოს პროფ. რუსუდან წურჭუმიასა და დრ. იოსებ ჟორდანიას, რომელთაც მისცეს მას შესაძლებლობა, წარმოედგინა თავისი გამოკვლევის შედეგები სიმპოზიუმზე. იგი ასევე გამოხატავს მადლიერებას ტაივანის მეცნიერების ეროვნული დეპარტამენტისა და ტაივანის ეროვნული მუსიკალური ცენტრის მიმართ ფინანსური მხარდაჭერისთვის.

A PHENOMENON OR A CONCEPT? THE POLYPHONY OF ABORIGINES IN TAIWAN*

There are 14 tribes of aborigines in Taiwan; they all belong to the Austronesian language family and their population is over 483,000 on the small island. They don't have many musical instruments, but their singing styles are diverse and amazing. Except the recitative, melody singing, solo and response, antiphony, which belong to the monophonic singing, the aborigines are also rich in polyphonic singing styles like heterophony (*Tao* tribe), canon (*Atayal* tribe, *Puyuma* tribe and *Amis* tribe), drone (*Paiwan* tribe, *Rukai* tribe and *Puyuma* tribe), parallel (*Saysiyat* tribe, *Bunun* tribe and *Tso* tribe), chordal (*Bunun* tribe) and free counterpoint (*Amis* tribe). Some polyphony is presented in the entire song, while the others in partial.

Although all of them sound acoustically polyphonic, some tribes of the aborigines in Taiwan don't have the concept about part-singing. Has the concept been forgotten, or do the polyphonic sounds merely appear unintentionally? We will explore more from listeners' acoustic experience as well as the viewpoints of insiders.

1. The Aboriginal Cultures vs. the Versatile Island Cultures

Taiwan is an island located near the southeast of mainland China. Approximately 36,000 km², Taiwan is bound to the east by the Pacific Ocean and the west by the Taiwan Strait. The aborigines in Taiwan, with their languages classified as Austronesian, are believed to be the earliest inhabitants of this island still survive today. Taking different routes, the Taiwan aborigines started their immigration about 6500 years ago. They stayed and have been secluded on the island until different regimes controlled this island. From 1624 to 1662, the island was controlled by the Dutch. The Chinese then came and exiled the Dutch. Taiwan was governed by the Chinese through *Ming* and *Qing* Dynasties for about 230 years (1662-1895). During this period, new immigrants from mainland China took the land from the aborigines. Some of the aborigines were assimilated and the others forced to move up to the mountains. In the year of 1895, Taiwan was taken over by Japan after the Sino-Japanese War in 1894-1895. In their fifty years of ruling, Japanese conducted quite some researches on the mountain-aboriginal subjects, and made the Taiwan aboriginal music known to the world. After World War II, the Chinese government took back Taiwan. In 1949, Chiang Kai Sheik's government retreated from mainland China to the island, disconnected all its links with China and started the KMT reign. In the fear of been opposed by the Taiwan local force, Chiang's government suppressed the local cultural activities, and regarded the Taiwan aboriginal culture as primitive and savage. The social gatherings and events of aborigines were banned for political reasons. The confrontation between Taiwanese and Chinese cultures was so severe

that no any signs of relief until the death of their two leaders (Chiang Kai Sheik and Mao Zedong) on both sides in 1980s. After then, the Taiwan local cultures started to be appreciated and the research on the aboriginal music began to boom.

So far, 14 tribes of aborigines have been recognized by the Taiwan government while 9 of them were previously classified during the Japanese ruling, namely *Atayal*, *Saysiyat*, *Bunun*, *Tsou*, *Paiwan*, *Rukai*, *Amis*, *Puyuma* and *Tao* (with the old name of *Yami*). The other tribes, which include *Thao* (2001), *Kavalan* (2002), *Taroko* (2004), *Sakizaya* (2007) and *Seediq* (2008) were recognized after the lifting of the Taiwan Martial Law (1987) (Tab. 1). These 5 tribes had not been taken as independent tribes either for their profound influence by the *Han* (Chinese) culture or the lack of distinguished tribe characters. The *Thao* and the *Kavalan* for example were not considered as distinguished tribes for their assimilation by the Chinese. Living and mixed with other tribes was another reason why they were not taken independently, for example, *Taroko* and *Seediq* were classified as *Atayal* earlier and *Sakizaya* as *Amis*.

Tab 1: 14 aboriginal tribes and their population.

Tribe (traditional classification)	Tribe (accepted after lifting of the Taiwan Martial Law 1987)	Population
Amis		172,685
(were classified as Amis)	Sakizaya (since 2007)	65
Paiwan		83,391
Atayal		81,348
(were classified as Atayal)	Taroko (since 2004)	23,492
(were classified as Atayal)	Seediq (since 2008)	6,000-7,000
Bunun		48,974
Rukai		11,408
Puyuma		10,897
Tso		6,483
Saysiyat		5,541
Tao		3,337
	Thao (since 2001)	626
	Kavalan (since 2002)	1,092

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%8E%9F%E4%BD%8-F%E6%B0%91> (July 13th, 2008)

2. The Polyphonic Music of the Taiwan Aborigines

The polyphonic music of the Taiwan aborigines was noted long time ago for two reasons. First, the main island population *Han* tribe has traditionally no polyphony but heterophony music, and this makes the aboriginal music relatively rich and colorful. Secondly, the versatile polyphonic styles from the small tribes populated only 2.07% of the total Taiwan 22 million people are so amazed to the public. The schol-

lars who have long been devoted to the Taiwan aboriginal music study, including Shi, Weiliang (1926-1977); Lu, Bingchuan (1929-1986); Hsu, Tsang-Huoei (1929-2001) and Loh, I-to (1936-), all mentioned about the polyphonic music from different tribes in their research publications. Below is the list: heterophony of *Tao* tribe, canon of *Atayal*, *Puyuma* and *Amis* tribes, drone of *Paiwan*, *Rukai* and *Puyuma* tribes, parallel of *Saysiyat*, *Bunun* and *Tso* tribes, chords of *Bunun* tribe and free counterpoint of *Amis* tribe (Tab.2). The scholars after them, such as Wu, Rongshun; Lin, Chingchai etc. tend to follow their conclusions.

Tab.2: Polyphonic styles of Taiwan aboriginal music (Loh, 1988: 43-44).
2-1: Loh, I-to's classification.

Polyphonic style	Sort	Tribe or piece
Intermittent polyphony	--	<i>Tso, Thao, Rukai, Paiwan, Amis</i>
Melody with drone	--	<i>Paiwan, Rukai, Puyuma</i>
Canon	Real canon	<i>Atayal</i>
	Sectioned canon	<i>Puyuma</i>
	Free canon	<i>Amis</i>
Parallel	Parallel 4ths	<i>Saysiyat</i>
	Parallel 4ths and 5ths	<i>Bunun, Tso</i>
	Parallel 3rds	<i>Puyuma shamanic songs</i> <i>Tao female chorus</i>
Isorhythmic polyphony	--	<i>Bunun</i>
Chord with ostinato	--	<i>Amis, Bunun, Atayal</i>
Chord with tone-clusters	--	<i>Tao</i>
Complicated Polyphony	Identical harmony	<i>Bunun Fasibutbut</i>
	Interlocking	<i>Thao stamping millet songs</i>
	Unison-polyphony-unison	<i>Amis polyphony</i>

2-2: Hsu, Tsang-Huoei's classification (Hsu, 1994³: 27)

Monophony	Recitative (especially <i>Tao</i> and <i>Paiwan</i>) Melodic (<i>Amis, Atayal, Tso</i> etc.) Antiphonic (<i>Atayal</i> and <i>Tao</i>) Solo and response (all tribes)
Polyphony	Parallel 4ths or 5ths (<i>Bunun, Saysiyat</i> etc.) Ostinato (<i>Paiwan, Rukai, Amis</i> etc.) Canon (<i>Atayal</i>) Free counterpoint (<i>Amis</i>)
Harmony	Natural chord or overtone singing (<i>Bunun</i>) Consonant chord (<i>Bunun, Tso</i> etc.)
Heterophony	Heterophony (<i>Tao, Paiwan, Rukai</i> etc.)

Their conclusions are affirmed by Takatomo Kurosawa. In the year 1943 during the Japanese Occupation, Takatomo Kurosawa (1895-1987), a Japanese ethnomusicologist conducted a 3-month research project commissioned by the Japanese Taiwan governor. A good volume of collecting and recordings had been made with assistance from schools and local police at that time. Therefore, the publication of *Taiwan Aboriginal Music* by Kurosawa in 1973, 30 years after his research project, was highly valued by the Taiwan aboriginal music scholars.

3. The Parallel Fourths of *Saysiyats*

The book published by Kurosawa in 1973 unveiled the versatility and richness of the polyphonic music of Taiwan aborigines. Eight tribes out of nine had been investigated and their music recorded. The only exception was *Tao* living on the Orchid Island where the transportation was impossible due to the war. Among all, Kurosawa's "The Parallel Fourths of *Saysiyats*" caught most of the attention. It is because that the recorded "Parallel Fourths", astonished by Kurosawa, cited and attested by many scholars later, was totally denied by *Saysiyat* seniors in the research project of 2002.

Kurosawa's recording well demonstrated the parallel of *Saysiyats*, and there are good reasons for other Taiwanese ethnomusicologists to support it. Shi Weiliang said in his reports of the project carried out in 1960s:

"In the first recording, the female singing was slightly higher than a major third above the melody, and the voice was quite unsteady. The singing was considered wrong, and then turned out to be taped again. During the second recording, the female voice was in 4ths above" (Loh, 1982: 322).

Shi also mentioned about that parallel 5ths singing of *Saysiyats* in other document. Even though, Shi's recording is inaccessible, a similar recording of parallels has been taped and presented by Lu Bingchuan, another ethnomusicologist of Shi's age, to support Kurosawa's conclusion. In his research diary of 1978, Hsu Tsang-Huei showed a keen interest to acquire the parallel fourths, but he did not get what he wanted anyway.

Although scholars were sorry about the loss of *Saysiyat*'s parallel singing method, no relevant terminology in *Saysiyat* language could be located. Neither did the seniors acknowledge such technique. Early music included parallel was performed during the well-known *Saysiyat* dwarf-ceremony *paSta'ty*. Such songs were only allowed during the ritual, they were not practiced or heard in daily life. Thus the seniors believed the parallel was caused by singers' intonation. In other parallel 4ths recordings, the female singers' pitch was all fourth higher than the male singers'. The phenomena could be caused by natural gender's difference. Also, the ritual usually lasted all night, singers had to sing and dance consecutively at the same time. It was almost impossible to demand precision. Therefore, the early scholars who over emphasized the sound phenomenon and overlooked the tribal music concept came to believe in the existence of *Saysiyats*' parallel fourth.

4. Heterophonic phenomenon of Tao tribe

Because the demand of intonation, parallel singing of *Saysiyats* disappeared during the more practice of ritual songs. The other tribe *Tao* has the similar phenomenon. The ceremonies of *Tao* include main house and boat ceremonies with singing party *Mevazey*, millet harvest ceremony *Vaci*, high house ceremony with singing party and handclapping *Meykaryag* etc. In these ceremonies, singing is considered with parallel 3rds, 4ths and 5ths from the early scholars. *Tao* is a society of equality, although singers consider a melody with the same

contour, they would not sing in the same pitch when sing together. With different decorations and beginning pitches, heterophony but not parallel singing can still be found in *Tao* tribe.

Conclusion

Due to lack of education, many aborigines did not really understand but merely handed down their traditional culture. Nowadays, with the help of education, tribal people compete for the interpretation right of their own culture in the mainstream of Taiwan society. Since *Saysiyat* people with very few musical professional, they don't know what is two part-singing or parallel singing and may have given the scholars a wrong answer.

If two voice singing really exist in this tribe, people should have known the pitch difference between the two different parts, and terminology should have existed when they corrected their singing during the exercise. But all seniors of *Saysiyats* denied, and songs of *paSta'ay* ceremony have been only sung in unison since. This shows *Saysiyat* people have the concept of singing in the same pitch. Maybe the early participants did not value this ceremony, and in the ceremony, people sang the whole night through, they were too tired and didn't pay attention to the intonation of songs. In addition, the different male and female tone ranges let the parallel 4ths and 5ths happen. From another standpoint, perfect 4th and 5th are so harmonized and are easily mistaken as unison by untrained ears.

On the other hand, the heterophony of *Tao* exists because the *Tao* people don't demand the identification of the pitch frequency. Although they sing the same melody contour, the beginning frequency of each person is different. The early scholars had excessive attention to the sound phenomenon and used Charles Seeger's theory of descriptive notation to analyze songs in only emphasizing one time presentation of music. The phenomenon of the music – in forms of sound - is the expression of musical concept of the singers. Only with this understanding, a reasonable explanation about the polyphony phenomena of *Saysiyats* and *Taos* can then be reached.

Acknowledgement

The author wish to thank Professor Rusudan Tsurtsunia and Dr. Joseph Jordania. Professor Tsurtsunia offered me the opportunity to do the extensive research. I was also appreciative of the encouragement I received from Dr. Jordania's cheerful emails. This study was supported part by National Science Council of Taiwan, Grant NSC 96-2411-H-031-003 and by grant from the National Taiwan Music Center.

References

- Hsu, Tsang-Houei. (1979). *Zhuixun minzu yinyue de gen* (Looking for the Origin of the Folk Music). Taipei: Shibao Wenhua.
- Hsu, Tsang-Houei. (1991, 1994³). *Taiwan yinyueshi chugao* (The Draft of Music History in Taiwan). Taipei: Quanyin yinyue CBS.
- Kurosawa, Takatomo. (1973). *Taiwan Takasogo no ongaku* (Aboriginal Music in Taiwan). Tokyo: yuzankako.
- Loh, I-to. (1982). Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles. Dissertaion of UCLA.
- Loh, I-to. (1988). Beinan zu duoshengbu hechang jiqiao ji qi xingcheng zhi kenenxing (The Possible Clues for the Puyuma Multipart Singing Techniques and Forming) in *Bulletin of the 3rd Conference of the Society for Ethnomusicology, R.O.C.*, 43-50.
- Lu, Bing-Chuan. (1982). *Taiwan tuzhuzu yinyue* (Aboriginal Music in Taiwan). Taipei: Baike wenhua.
- Lu, Yu-Hsiu. (2003). *Taiwan yinyueshi* (Music History in Taiwan). Taipei: Wunan CBS.
- Lu, Yu-Hsiu and Paul Knight. (2007). *Lanyu yinyue yeyan – tawuzu de paishou gehui* (Tao's Moonlight Concert – Singing Party with Handclapping). Taipei: Nantian CBS.
- Lu, Yu-Hsiu and Sun, Chun-Yen. (2007). Chuantong de yangmao – Taiwan yuanzhumin yinyue xingshi chuancheng yu chuangtong yishi jiangou (Faces of the Tradition – The Transmission of Musical Form and the Conceptualization of Tradition among Taiwan Aborigines), in *Zhishan* 2: 21-42.
- Seeger, Charles. (1958). Prescriptive and Descriptive Music Writing, in *Musical Quarterly* 44/2: 184-195.
- Shi, Wei-Liang. (1967). *Lun mingge* (Discussion about Folk Music). Taipei: Zhongguo qingnian yinyue tushuguan.
- Shi, Wei-Liang (1968). Taiwan shandi mingge diaocha yanjiu baogao (Investigation and Research Report on the Aboriginal Folk Songs in Taiwan), in *Yishu xuebao* 3: 88-110.
- Su Shun-Shun. (1983). Lanyu yamezu gechang qudiao de fenleifa (Classification of the Vocal Music of Yami Tribe in Orchid Island). Master Thesis of National Taiwan Normal University.
- Wu, Rong-Shun. (1999). *Taiwan yuanzhumin yinyue zhi mei* (The Beauty of the Aboriginal Music in Taiwan). Taipei: Hanguan wenhua.

ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობის ფორმები

შეიძლება ითქვას, რომ ინსტრუმენტული მუსიკის შემსრულებლობა ნაკლებად „უშუალოა“, ვიდრე – ვოკალურისა. ჩემი აზრით, სწორედ ამ მიზეზითაა მართლმადიდებლურ ტრადიციის მსახურებაში საკრავის გამოყენება დაუშვებელი – ადამიანის სახმო ორგანოები ხომ შემოქმედებითი ჩანაფიქრის ბევრად უფრო უცდომელად ამსახველი ინსტრუმენტია, ვიდრე ადამიანის ხელით შექმნილი საკრავები. მართალია, ზოგიერთი ხალხის მუსიკალურ შემოქმედებაში საკრავს წამყვანი ადგილი უჭირავს, მაგრამ, ხშირად ეს მოვლენა რელიგიური რეგლამენტით ან მონოდიური აზროვნების თავისებურებებითაა გამოწვეული.

შესაძლოა, სწორედ ამგვარი მეორადობის გამო საკრავიერი მუსიკა ქართულ ტრადიციაში ნაკლები ხვედრითი წილითა და მნიშვნელობით ხასიათდება, ვიდრე ქართული ხალხური სიმღერა. ამგვარ შეფარდებაზე, უეჭველია, გაგლენას იქონიებდა ქრისტიანული მუსიკალური კულტურისათვის დამახასიათებელი „ვოკალურობაც“. ძირითადად კი, ჩვენი აზრით, ქართულ გარემოში ხშიერი და საკრავიერი სფეროს ხვედრითი წილის შეფარდება ქართულ ხალხურ მუსიკაში ინტონირების „უშუალობისადმი“ და სოლო შესრულებაზე უფრო მეტად ხმის შეწყობისადმი სწრაფვის გამომხატველია.

ქართული საკრავიერი მუსიკა დიდი უმეტესობით თანხლების როლს ასრულებს. ამ თანხლებაში უნდა ვიგულისხმოთ არა მარტო ვოკალის, არამედ – რიტუალური თუ სამეურნეო ქმედების თანხლებაც. სოციალური რეგლამენტი ქართული საკრავის მუსიკალურ შედეგზეც აისახება. ვოკალისაგან თავისუფალი ქმედების საკრავიერ თანხლებაში გვხვდება ისეთი ინტონაციები, რომელსაც ვერ ან უკვე ვერ შევხვდებით ქართულ სიმღერაში. სამაგიეროდ, სიმღერის თანხმებებ საკრავიერ მუსიკაში, უმეტესწილად, ვოკალური მუსიკალური აზროვნების საკრავიერ სიბრტყეზე პროექციას აღმოვაჩენთ. სასიმღერო ინტონაცია არც სოლო დასაკრავისთვისაა უცხო, მაშინ, როდესაც საკრავის ვოკალით მიბაძვა მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება.

ზემოაღნიშნული თავისებურების გამო, ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობის საკმაოდ დაწვრილებით განხილული ფორმების მიხედვით, თითქოსდა, ადგილი უნდა იყოს ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობის ფორმათა დადგენაც. შესაძლოა, ამიტომ, ქართველი მეკლავების ინტერესის სპეციალური საგანი ეს სფერო ჯერ არ გამხდარა. შევეცდებით, ამ მიმართულებით კვლევას ჩვენი მცირე ნაშრომიც შევმატოთ.

თავდაპირველად წარმოვადგენთ ქართულ საკრავთა შედარებით მიმოხილვას მრავალხმიანი სტრუქტურის შექმნის პოტენციის მიხედვით.

ცხადია, ასეთი მიმოხილვისას არ ვითვალისწინებთ დასარტყამ საკრავებს. დოლი და დაირა, ასევე ტაშიც, ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის მკაფიოდ გამოხატული რიტმული ფონია. ამის ერთ-ერთი დასტური ისიცაა, რომ ყურადღება არ ექცევა მათი ბგერათსიმაღლებრივი წყობის შესაბამისობას მუსიკალურ ქმედებასთან.

დასარტყამ საკრავთა ჯგუფთან აკომპანემენტის რიტმული მხარის მხრივ სასულეზე უფრო ახლოს სიმებიან საკრავთა ჯგუფი დგას, კერძოდ – ჩამოსაკრავები – ფანდური და ჩონგური. გარდა მასალისა, აგებულებისა, სიმთა რაოდენობისა, წყობისა, საქცევთა ქონა-არქონისა, მათი ძირითადი განსხვავება, ჩვენი აზრით, უნდა ვეძიოთ იქ, სადაც ყველა ზემოჩამოთვლილი ფაქტორი ნაკლებმნიშვნელოვანია. ამგვარ მთავარ განსხვავებად ამ ორ საკრავს შორის მაინც მოზიდვის გამოყენების სიხშირეს მივიჩნევთ. ერთადერთი გარგნული ფაქტორი, რომელიც ჩონგურს ნაწილობრივ ეხმარება ამ კუთხით მეტი მრავალფეროვნების მიღწევაში, მისი მეოთხე სიმი – „ზილია“.

ის ფაქტი, რომ საქართველოს აღმოსავლეთში გავრცელებული ფანდურისთვის მოზიდვის ტექნიკა უცხოა, ზოგიერთი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას გვაძლევს: ნათელია, რომ ფანდურის, როგორც აკომპანემენტის ფუნქცია განსხვავდება ჩონგურის ასეთივე ფუნქციისაგან. ფანდური უფრო ადვილად იგივეება ვოკალურ ბანთან. აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული შებანების მეთოდი თანაბრად გამოიყენება როგორც ვოკალური ბანის, ასევე – ფანდურის თანხლების მიერ. ამ დროს ფანდური ხშირად რეგულარულ მეტრულ პულსაციასაც კი კარგავს, რაც ამგვარი საკრავისათვის აგრერიგადაა დამახასიათებელი (აუდიო მაგ. 1).

მაგრამ ბანთან ეს მსგავსება მხოლოდ სოლო მომღერლის შებანებისას შეინიშნება. ხოლო მაშინ, როდესაც თავისუფალი მეტრის კონტინუალური ბურდონიანი სიმღერები ჟღერს, ფანდურის კამერული ხმოვანებისა და რეგულარული რიტმული ფიგურისათვის ადგილი აღარ რჩება.

ამგვარად, ბურდონული ბანის ანალოგიური ფუნქცია ფანდურს არ ანიჭებს დაკერის გამრავალფეროვნებისათვის მოზიდვის ტექნიკის გამოყენების საბაბს, რა ფაქტორმაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, მოზიდვის ხერხი ფანდურისათვის არააქტუალურად აქცია. მართალია, გამონაკლისები აქაც გვაქვს – ძირითადად თუშურ დასაკრავებში, მაგრამ ეს კერძო შემთხვევებია და კანონზომიერებას არ ქმნის.

სხვაგვარი ფუნქცია გააჩნია ჩონგურს. დასავლურ სიმღერებში ბანს ნაკლებად ენიჭება ჰარმონიული ფუძისა და ფონის როლი. ჩონგურის თანხლებაც არა ბანზე, არამედ ზოგადად სიმღერის მთლიან ფაქტურაზეა ორიენტირებული და, როგორც ჩანს, ამის გამო, უფრო ინდივიდუალიზებულია. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფანდურის მსგავსი „ბანური“ აკომპანემენტი ჩონგურის დასაკრავებში არც თუ ისე ცოტაა – ძირითადად სოლო მომღერლის თანხლებისას. ეს ამ დასაკრავების სიძველით უნდა აიხსნას. თუმცა, მათ გვერდით, ჩონგურის ჩამოკერისა და მოზიდვის ორგანულად შეხამებულ, თუნდაც უფრო გვიანდელ მეთოდს, თავისი მხატვრული ფასეულობა გააჩნია.

ამგვარად, ჩონგური მკაფიოდ გამოიყოფა, როგორც ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ჩანასახის მქონე საკრავი. აქ ფუნქციონალურად თვით-

მყოფადი ხმა აკორდულ ჩამოკერასთან მელოდიური სეგლის მონაცვლეობით ინაკეთება. საკმაოდ მკაფიოდ ნაწილდება ორი ხელის ფუნქციაც – მელოდიურ სეგლაში ორივე ხელის თითები აქტიურად მონაწილეობს, რაც შეეხება აკორდულ ჩამოკერას, აქ მარჯვენა ხელის სხვადასხვა საშემსრულებლო მეთოდი ქმნის როგორც თანახმიერ, ასევე დაშლილ თანხმოვანებებს.

ჩონგურს ფუნქციურად მეტად უახლოვდება ჩანგი, რომელიც დღეს მხოლოდ სვანეთში გვხვდება. ჩონგურის, როგორც მოსაზიდი საკრავის თავისებურება, რომელიც სიმღერის ფაქტურის დასაკრავზე პროექციას გულისხმობს, ჩანგში უფრო მეტად რეალიზდება. ახობადის სიტყვებით, ჩანგის პარტია სიმღერის ერთგვარი ტრანსკრიფციაა. ისევე, როგორც ჩონგურში, თანხმლები საკრავის რიტმული ფუნქცია ჩანგში დაშლილი თანხმოვანებების სახითაა გადმოცემული.

ამგვარი დაშლილი აკორდები ნაკლებ დამახასიათებელია ჭუნირისათვის. აქ რიტმული ფუნქცია, ძირითადად, ხემის მოძრაობის მიმართულების შეცვლით გამოიხატება. ჭუნირი ხშირად სიმღერის იდენტურ ფაქტურას გადმოგვცემს, მაგრამ ხშირად, განსაკუთრებით, სოლო ვოკალთან შეხამებისას, ორიგინალურ ფაქტურასაც აყალიბებს (აუდიო მაგ. 2).

მიუხედავად იმისა, რომ ჭუნირის და ჭიანურის ინტენსიური ბგერა ამ საკრავს ვოკალის თვისებებს ანიჭებს, ეს თავისებურება სვანური სიმღერების თანხმლებ პარტიაში სხვა საკრავებთან ეფექტურ სხვაობას არ გვაძლევს.

ჩასაბური საკრავები, როგორც ცნობილია, აგებულებითა და ბგერათწარმოქმნის მექანიზმით ადამიანის მეტყველების აპარატს ემსგავსება. ეს მუსიკალურ შედეგზეც აისახება. შეიძლება ითქვას, ჩასაბური საკრავები შორსაა ე.წ. „ინსტრუმენტული მელოდიისაგან“ და უფრო მეტად „ვოკალურ მელოდიას“ უახლოვდება; ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში.

ამჯერად ცოტას ვისაუბრებთ სალამურზე, რადგან მას, როგორც სოლო საკრავს, მრავალხმიანი ფაქტურის პოტენცია არ გააჩნია და, ამასთან, ტრადიციის თვალსაზრისით, არც თუ ისე ხშირად მონაწილეობს სხვა საკრავებთან ერთად მრავალხმიან პროცესში.

ფუნქციონალურად გამოკვეთილი ვოკალური მრავალხმიანობის დასაკრავში ასახვა საქართველოში ყველაზე უკეთ ჭიბონსა და გუდასტვირს ხელეწიფება. ქართველი მკვლევრები ამ საკრავებს, უფრო ხშირად, ერთი საკრავის ორ ნაირსახეობად მიიჩნევენ. ჩვენ ამ მოსაზრებას არ ვეთანხმებით. გარდა აგებულებაში სხვაობისა და დიაპაზონისა, ჭიბონი და გუდასტვირი დაკვრის სხვადასხვა მეთოდითაც განირჩევიან ერთმანეთისაგან.

ჭიბონისა და გუდასტვირის მრავალხმიანობის მთავარი არგუმენტი მათივე აგებულებაა. სიმებიან საკრავებში ერთი მელოდიური ნახაზის წარმოქმნაში ორივე ხელი მონაწილეობს, რაც დამატებითი საზრუნავია. აქ ერთ ხელს – მარჯვენას მხოლოდ დაშლილი აკორდის აუღერება ძალუძს. განსხვავებით სიმებიანებისაგან, ჭიბონისა და გუდასტვირის თითო ლულას თითო ხელის მიერ თითო მელოდიური პლასტის წარმოქმნა შეუძლია (მარჯვენა რომ ნაწილობრივ ორივე დედნის თვლებს ფარავს, ეს ფაქტორი აქ მეორადი მნიშვნელობისაა). გამხოლოებული მიღები ასევე გამხოლოებულ, ორიგინალურ

ნაღური ფუნქციონალობის პლასტებს ქმნიან. ამ მხრივ გამოირჩევა რაჭული და ქართლური გუდასტვირი. აქ „მებანე“ აშკარად იხრება ბურდონისაკენ. საინტერესოა, რომ ამ საკრავებში ხშირად ინსტრუმენტული მოტივი მთლიანი მუსიკირების ლიდერიც ხდება. ამავე დროს, სტვირის მელოდიის ფონს ხშირად მესტვირის რეჩიტაცია ედება. აჭარული ჭიბონი, გუდასტვირისაგან განსხვავებით, სოლო ვოკალის შემბანებელი ნაკლებადია. იგი უფრო მეტად სოლო საკრავია და შესაბამისად, უფრო განვითარებული ფაქტურის დასაკრავები აქვს. ამიტომ ხმის ბურდონულ გაბმაზე მეტად აქ ოსტინატურ განმეორებადობას ვხვდებით (აუდიო მაგ. 3).

დასავლეთ საქართველოში შემორჩენილი ღარტყეში ანუ სოინარი – მრავალღერძიანი საღამური – სოლო მრავალხმიანობის მხრივ, შეიძლება ითქვას, უპერსპექტივოა. ამ მიმართებით იგი ბევრად არ აღემატება საღამურს. უფრო მეტიც, საღამურის პარტიაში ზოგჯერ ფარული, ანუ ნაგულისხმევი მრავალხმიანობის ელემენტებსაც კი შეიძლება შევხვდეთ. ღარტყე-სოინარზე ორი ბგერა ერთად გამოიცემა, მაგრამ სპეციფიკური წყობის გამო, მასზე მხოლოდ უმარტივესი მელოდიური ფრაზების დაკვრას შესაძლებელი (აუდიო მაგ. 4).

ქართული ხალხური საკრავების მრავალხმიანობისადმი მიდრეკილების მიხედვით განხილვის შემდეგ უფრო კონკრეტულად ვიმსჯელოთ იმის შესახებ, თუ მრავალხმიანობის რა ფორმები შემუშავდება ამ საკრავთა მიერ.

მაგრამ სანამ ამ ფორმათა ინსტრუმენტულ დასაკრავებში განსხეულებაზე ვიმსჯელებთ, შესრულების რეგლამენტის გათვალისწინებით, დასადგენია შემდეგი პუნქტები: რა სტატუსით უნდა განისაზღვროს ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა ვოკალურთან შედარებით? მოიძებნება თუ არა ვოკალური ცნება „ხმის“ ანალოგი საკრავიერ მუსიკაში? როგორ განისაზღვროს ვოკალური და ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის შესამების მრავალსახოვანი ფორმები?

საქართველოში ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის სტატუსი, რასაც ჩვენ მრავალხმიანობის რეალური ფუნქციონალურობის ხარისხს დავეყავშირებთ, დაბალია, ვიდრე ვოკალურისა. ყველაზე მკაფიოდ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ნიმუშები სოლო დასაკრავებში გვხვდება – ანუ ერთი შემსრულებლის კუთვნილებაა, რაც, ცხადია კიდევ უფრო დაბლა წევს ხსენებული ხარისხის ნიშნულს.

საკმაოდ რთულია ცნება „ხმის“ ფუნქციური გაგების მისადაგება ინსტრუმენტულ მუსიკასთან, მაგრამ არა – შეუძლებელი. ზემოაღნიშნული მსგავსების მიხედვით, „ხმას“ უფრო თამამად ვუწოდებთ ორხმიანი ჩასაბერი საკრავების ცალკე მდგომ მელოდიურ პლასტს.

საზოგადოდ, თუ შემსრულებელი გარკვეულ ძალისხმევას ხარჯავს ამ საკრავზე ორი ან მეტი ხმის გამოსაკვეთად, საქმე მრავალხმიან აზროვნებასთან გვაქვს. სამაგიეროდ, მრავალხმიანად ვერ ჩავთვლით ფანდურზე ხელის ერთი ჩამოკვრით მიღებულ აკორდთა მიმდევრობებს. სოლო ინსტრუმენტულ შესრულებას, სადაც საკრავის პარტიაში ფუნქციონალურად თვითმყოფადი ხმები იკვეთება, ვუწოდებთ „ინდივიდუალურ მრავალხმიანობას“

(იგულისხმება ინდივიდუალური ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა). ამგვარ სურათს ვხვდებით ჭიბონის, გუდასტვირის, აგრეთვე ჩონგურის და ჩანგის ზოგიერთ დასაკრავში (აუდიო მაგ. 5). ამგვარად, ერთი საკრავის ფარგლებში ფუნქციონალურად განურჩეველ აკორდულ-სინქრონულ მრავალხმიან ფაქტურას – ჩონგურის, ფანდურის, ლარჭემ-სოინარის დასაკრავებში – რეალური მრავალხმიანობის ნიმუშად ვერ ჩავთვლით. ამის მიზეზი ხმათა შორის ფუნქციონალური ინდიფერენტულობაა, რომელიც ერთი ავტორის მიერ შესრულების სპეციფიკიდან გამომდინარეობს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი შემთხვევები არც თუ ისე ბევრია (აუდიო მაგ. 6). საპირისპიროდ ინდივიდუალური, იგივე სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობისა, უნდა გვეჩინოს ანსამბლური ინსტრუმენტული მრავალხმიანობაც. მაგრამ დღესდღეობით ქართული ინსტრუმენტარიუმი ამ მხრივ მრავალფეროვნებას ვერ გვთავაზობს. ბოლოდროინდელი მონაცემებით, ინსტრუმენტული ანსამბლის – ღუეცის ერთ-ერთი აუცილებელი წევრი აქ დასარტყამი ინსტრუმენტია.

ჩათვლება თუ არა ვოკალური ანსამბლის თანახმიური მრავალხმიანი ინსტრუმენტის პარტია „მრავალხმიანობად მრავალხმიანობაში“? ამგვარი მრავალხმიანი ინსტრუმენტის ფარგლებში წარმოჩენილი ფუნქციონალური სხვადასხვაობა თავისი ხარისხით უფერულდება ვოკალური ანსამბლის ხმათა ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის წინაშე. უფრო მეტიც: ხშირია შემთხვევები, როდესაც საკრავი ბაძავს ვოკალურ ანსამბლს, რომელსაც თანხლებას უკეთებს, ანუ ქმნის სიმღერის ერთგვარ „ასლს“. ეს მოვლენა განსაკუთრებით დასაყრდენი საქართველოსთვისაა ბუნებრივი. მიგვაჩნია, რომ აქ „ხმის“ ფუნქციით ამგვარი საკრავიერი თანხლების თუნდაც რამდენადმე ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის მქონე ელემენტები არ უნდა დაგტვირთოთ; სოლო თავად საკრავში დაფიქსირებულ მრავალხმიანობის ფორმას სამუშაო ტერმინად „**მიბაძვითი მრავალხმიანობა**“ ვუწოდებთ (აუდიო მაგ. 7). მაგრამ მიბაძვითი მრავალხმიანობა სოლო დასაკრავშიც იჩენს თავს. ხშირია ერთი ინსტრუმენტის მიერ მეორეს დასაკრავის შეთვისებაც. გვხვდება ნიმუშები, სადაც ბაძვითი შესრულება ავრცობს შესაბამისი ვოკალური შესრულების მუსიკალურ ფრაზას და მას მედიზმური ხვეულებით ამკობს. ხშირად კი საკრავიერი თანხლება სოლო დასაკრავადაა წარმოდგენილი და ინდივიდუალური შესრულებისთვის დამახასიათებელ თავისუფლებას იძენს.

საზოგადოდ, ვოკალურ-ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ფორმები თავისი არაერთგვაროვანი და მრავალსახოვანი რეგლამენტით დეფინიციათა კასკადის შექმნის საცდურს ბადებს. აქ ვხვდებით რეალური თუ აღნიშნული „ბაძვითი“ მრავალხმიანობის მქონე საკრავის, ან სოლო საკრავის შესაბამის ვოკალურ სოლოსთან ან გუნდთან, ან საკრავისა და სოლო მომღერლის ღუეცს, ან მონაცვლეობას და ა.შ.

ჩვენს ადრინდელ ნაშრომებში, იმის გამო, რომ გადაგველახა საკრავისა და ვოკალის ანსამბლის არაერთგვაროვნება, საკრავის ერთიანი პარტია „**პლასტის**“ ცნებით დაგტვირთეთ, რამაც გამოიწვია ტერმინი „ვოკალურ-

ინსტრუმენტული მრავალპლასტიანობა“, მაგრამ მოუქნელობის გამო, ვფიქრობთ, იგი მკვედრად შობილად უნდა ჩაითვალოს, ისევე როგორც – ხუთი-ექვსი მსგავსი ტერმინი. იმედია, ამ სინკრეტული მოვლენების დასაფიქსირებლად მომავალში უკეთ მისადაგებული ცნებები შემუშავდება.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ვეცდებით უკვე მრავალხმიანობის ფორმათა მიხედვით მიმოვიხილოთ ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობა.

ოსტინატური მრავალხმიანობა, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გავრცელებული ფორმაა სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობისა. სპირალური განვითარება მთავარი მახასიათებელია საცეკვაო თანხლებისა, რაც ქართულ მრავალხმიან საკრავებზე ინდივიდუალური შესრულების ძირითადი სფეროა. ოსტინატური ქარგა თავს იჩენს მოქმედის ვოკალურ თანხლებაშიც. საინტერესოა, რომ ჩონგურზე დასაკრავში ოსტინატური განვითარება სწორედ სოლო ვოკალის აკომპანემენტში მჟღავნდება, რაც ხაზს უსვამს ამ რეგლამენტის სიძველეს და, იქნებ, პირველადობასაც. სამაგიეროდ ოსტინატური მრავალხმიანობა უცხოა ვოკალური ანსამბლის ინსტრუმენტული თანხლებისათვის. გამონაკლისი, შესაძლოა, აქ ისედაც ოსტინატური სიმღერა „ჰარი-რას“ ჩონგურის თანხლებაში დავინახოთ (აუდიო მაგ. 8).

ბურდონი ქართულ დასაკრავებში ხშირად გადაჯაჭვულია ოსტინატურ ფორმასთან. ვფიქრობთ, უფრო ზუსტი ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ ასეთ შემთხვევაში ბურდონის კომპოზიციური პრინციპი გამოყენებულია, როგორც კერძო შემოქმედებითი ხერხი ოსტინატოს ფარგლებში. სამაგიეროდ, ბურდონი დომინანტია გუდასტვირის იმ ფრაგმენტებში, სადაც საკრავი ხმის ფონადაა გამოყენებული (აუდიო მაგ. 9). სინქრონული მრავალხმიანობა, ერთი შეხედვით, ინსტრუმენტულშიც ისევე დიდი წილითაა მოცემული, როგორც ვოკალურ მუსიკაში. მაგრამ განსხვავებით სასიმღერო ფაქტურისაგან, ინსტრუმენტული აკორდული ფაქტურა არ ამჟღავნებს ფუნქციონალური მრავალხმიანობის გამოკვეთილ ნიშნებს (აქ თავის სიტყვას ამბობს „მიბაძვითი მრავალხმიანობა“). ამიტომ ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში მკაფიოდ გამოხატულ სინქრონულ მრავალხმიანობას ვერ ვადასტურებთ.

ასევე მხოლოდ კომპოზიციური პრინციპის ფრაგმენტული გამოვლენით იფარგლება ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში პარალელური ხმათასვლა.

პარალინეალური მრავალხმიანობა ქართული საკრავიერი მუსიკისათვის ასევე უცხოა. ჩონგურზე, ფანდურზე, ჭიბონზე იმპროვიზაციის გამორჩეული ნიმუშები ოსტინატური მოკლე ფრაზების ფარგლებში თავსდება და აქ ზედმეტია საუბარი ცალკეული ხმის დამოუკიდებელი ლინეალური განვითარების მასშტაბზე, რაც თავისუფალ-კონტრასტულ მრავალხმიანობისთვისაა დამახასიათებელი (აუდიო მაგ. 10).

როგორც ვხედავთ, ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობის ორი ძირითადი ფორმა: ოსტინატური და ბურდონული. ამასთან, პირველი მათგანი ბევრად უფრო მრავალფეროვნად და დიდი ხვედრითი წილითაა გამოქვავებული.

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: „ხუთშაბათს დადამებასა“. უცნობი შემსრულებელი. (1959). საჭურე (ხვესურეთი). თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 77 №33

მაგალითი 2: „ნანაილა“. შემსრულებელი: გვაშაყან კვიციანი. (2007). ცხუმარი (სვანეთი). ჩამწერი: ნატალია ზუმბაძე

მაგალითი 3: „დასაკრავი ჭიბონზე და დოღზე“. (2007). შემსრულებელი: ანჩისხატის ტაძრის გუნდი

მაგალითი 4: „მწვემსური“. (1959). შემსრულებელი: ძოკია არონია. ჭაღე (სამეგრელო). ჩამწერი: ოთარ ჩიჯავაძე. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 82 №13

მაგალითი 5: „საზანდრული გუდასტვირზე“. (1965). შემსრულებელი: მინიაგური გიორგი. ახალსოფელი (ქართლი). ჩამწ. კახი როსებაშვილი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 163 №6

მაგალითი 6: „საცეკვაო ჭიანურზე“. (1962). შემსრულებელი: ვასილ რეხვიაშვილი. ჭიორა (რაჭა). ჩამწერი მ. უორდანი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 146ა №7

მაგალითი 7: „ბატონებო“. (1965). შემსრულებელი: ანსამბლი. ვანი (გურია). ჩამწერი: ოთარ ჩიჯავაძე. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 170 №8

მაგალითი 8: „პირირა“ (ჩონგურით). (1936). შემსრულებელი: ქიონია ბარამია. კრებულის „ქართული ხალხური სიმღერა“

მაგალითი 9: „არსენას ლექსი“ (1964). შემსრულებელი ალექსანდრე ჯიქური. მისაქციელი (ქართლი). ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 161 №14

მაგალითი 10: „განდაგანა ჩონგურზე“. (1959). უცნობი შემსრულებელი. ბათუმი (აჭარა). ჩამწერი ვლადიმერ ახოვაძე. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 97 №07

დამოწმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954ა). „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“. წიგნში: *ქართული ხალხური მუსიკის ნარკვევები*. თბილისი: ხელოვნება.

გაბისონია, თამაზ. (2003). „ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიძე. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

გარაყანიძე, ედიშერი. (1988). რესპონსორული სიმღერის როლი ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ნიკოლაძე, ქეთევან. (2002). „მრავალხმიანობის ტიპების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ვოკალურ და საკრავიერ მუსიკაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიძე. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჟვანია, თინათინ. (2001). „ქართული საკრავი და მრავალხმიანობა (ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის ურთიერთობა)“. კრებულში: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.). *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (ინგლისური რეზიუმე-თი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჟორდანიძე, იოსებ. (2003). „მრავალდარგობრივი მიდგომა მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემის დიებაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიძე. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. (რუსული და გერმანული რეზიუმე-თი). თბილისი: „მეცნიერება“.

შილაკაძე, მანანა. (2005). „მრავალხმიანობა და ქართული ხალხური საკრავები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიძე. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

FORMS OF THE GEORGIAN FOLK INSTRUMENTAL POLYPHONY

Instrumental music is not actually “direct” performing; this is why using a musical instrument in the orthodox Christian tradition is inadmissible. Human vocal organs are considered to be the instruments that much more adequately implement the creative intentions, than hand-made instruments.

It is true that in the musical culture of some people instruments play a leading role, but this phenomenon is mostly linked to religious reasons, or when vocal performance is taboo or the performer’s energy is spared, or when in the atmosphere of monodic thinking it is brought about by aspiring towards professional virtuosity.

Perhaps this is why instrumental music has a smaller share in Georgian traditional music and is less important than traditional vocal music. The “vocalism”, characteristic of the Christian culture, must undoubtedly have influenced this kind of correlation.

As I view it, basically, the share of the vocal and instrumental spheres in Georgian folk music indicates aspiring to the natural character of intoning (vocal music), and the instrumental music expresses a greater striving for accompanying the voice than for the solo performance.

In most cases Georgian instrumental music has the function of accompaniment. But it does not always mean accompanying the singer; it may mean accompanying a ritual physical work as well. It is noteworthy that social regulation also affects the musical result of the Georgian instrument. In the non-vocal process of the instrumental accompaniment there are intonations which cannot be found, or can no longer be found, in Georgian songs. Instead, in most cases, we can observe the projection of vocal musical thinking on the instrumental sphere, particularly in the instrumental accompaniment of a song. Vocal intonation is not alien to the solo instrument either, whereas vocal imitation of an instrument is an exception.

Due to the above peculiarities it may seem that it should be easy to determine the forms of Georgian folk instrumental polyphony, as forms of Georgian vocal folk polyphony have already been studied in depth. It is probably due to this reason that this sphere has not become the subject of Georgian researchers’ special interest yet. In this presentation I shall try to contribute as much as I can to this sphere of research.

First I shall present a comparative review of Georgian musical instruments, according to their potential for creating a polyphonic structure.

It is understandable that in a review of this kind the role of percussion instruments is not taken into account. Clapping, as well as the *doli* (drum) and the *daira* (tambourine) provide the boldly pronounced rhythmic background to Georgian dancing and singing. This is further confirmed by the fact that the correlation of their pitch with the musical activity is not taken into consideration.

In connection with the rhythmic accompaniment the group of string instruments is closer to the group of percussion instruments than the wind instruments – the plucked string instruments, the chonguri and in particular the panduri (both are long neck lutes). Apart from the differences between the materials they are made of, the number of strings, the scale, the presence or absence of frets, the principal differences between them should be looked for where the above-mentioned factors are of little significance. I consider the frequency of using the method of plucking to be the chief difference between these two instruments. The only factor partly helping the chonguri to achieve greater diversity from this viewpoint is the presence of the fourth (shorter) string “zili”.

The fact that for the panduri, the instrument widespread in eastern Georgia, the technique of plucking is not characteristic, allows us to make a number of conclusions: it is evident, that the function of the panduri as an accompanying instrument differs from that of the chonguri. The panduri is more readily identified with the vocal bass part. The method of “shebaneba” (accompanying with the bass), widely practiced in eastern Georgia, is equally often used both by the vocal bass part and the instrument panduri. On such occasions the panduri often loses even the rhythmic regularity, so characteristic of the instrument (ex. 1).

But this resemblance can be noticed only when the solo performer is accompanied by panduri; when the long pedal drone songs in free metre are performed, there is no room for the sounding of the panduri and its regular rhythmic figurations.

Therefore the fact that the panduri performs an analogous function with the pedal bass does not allow it to use the plucking technique to diversify its performance. True, there are some exceptions here too – mainly in Tushian instrumental tunes (Tusheti – mountainous region of east Georgia, which has many ties with North Caucasia), but these are isolated cases and we cannot consider them as creating a different typical group of accompaniment.

Chonguri (long neck lute from the western Georgia) have a different function. It is very rare that the chonguri accompaniment is assigned the role of the harmonic root and a passive backing function (like a drone). The chonguri accompaniment is oriented not to the bass part but to the whole complex texture of the song in general and, as it seems, this is why it is more individualized. It should also be mentioned that the panduri-like “bass” accompaniment (continuous strumming) is not so rare in chonguri tunes, especially when accompanying a solo singer; this can be possibly explained by the antiquity of these tunes, but alongside them the organically harmonized, if a rather later method of pulling (plucking), has its artistic merits.

It follows therefore that the chonguri is clearly distinguished as an instrument, possessing the rudiments of contrapuntal polyphony. Here functionally different sounds take shape by means of the alternating of melodic movement with plucking a chord. Here the function of two hands is rather clearly distinguished – in the melodic movement both hands actively participate. As to the chord plucking, here various methods of right hand techniques are created by playing chords and broken chords.

Functionally closest to the chonguri is the change (lyre), now found in Svaneti only. The specific features of the chonguri, as a plucked instrument, which essentially projects the song texture on the instrument, is more readily realized in the lyre. As Akhobadze suggests the lyre playing technique is a kind of instrumental transcription of a song. In the lyre, as well as in the chonguri, the additional rhythmic function of an accompanying instrument is demonstrated by means of broken chords.

Broken chords are less characteristic of the chuniri (a three-string bowed lute). Here the rhythmic function is mainly expressed by changes in the direction of the bow movement. The chuniri often reproduces the texture identical to a song, but, quite often, when accompanying a solo singer, chuniri reveals an original polyphonic (three-part) texture of the song (ex. 2).

The intensive sustaining sound of the chuniri and the “chianuri” (two names of essentially the same string bowed instrument, consisting of a hollow body and a neck) renders these instruments’ vocal qualities, though this specific feature does not produce an effective difference when Svan songs are performed to the accompaniment of other instruments as well.

As is usually known by their structure and sound-producing mechanism wind instruments resemble human speech organs. This is reflected in the musical result as well. It can be said that wind instruments are very far from the so-called “instrumental melody” and are very close to “the vocal melody”, at least in Georgia.

Now I am going to touch upon the salamuri (the pipe) very briefly, because as a solo instrument it has neither the potential of a polyphonic texture, nor does it often participate in the polyphonic process with other instruments.

In Georgia the chiboni and the gudastviri (kinds of the bagpipes) can reflect a functional vocal polyphony best of all. Georgian researchers often consider these instruments to be two versions of the same instrument. I do not agree with this opinion. The chiboni and the gudastviri, apart from the differences in their structure and range, also differ by individual methods of playing.

The principal factor of the polyphonic nature of the chibony and the gudastviri lies in their structure. In string instruments in order to produce a single melodic line it is necessary to use both hands, which is an additional problem, because one hand – the right hand – can only produce a type of broken chord-like melody. Unlike string instruments each pipe of the chiboni and the gudastviri can create only one melodic layer with each hand (it is of secondary importance that the right hand covers the finger holes of both pipes), the pipes create separated melodic layers of the original functionalism. In this respect the Rachian and Kartlian bagpipes stand out vividly.

Here the bass part quite obviously tends to get closer to the drone. It is noteworthy that in these instruments the instrumental melody quite often becomes the main vocal melody as well, and the bagpipe-player's recitation is often performed against the background of a bagpipe melody. The Acharan chiboni, unlike the gudastviri, does not perform the accompanying role for a solo vocal performance. It is mostly a solo instrument by itself, and accordingly, can perform tunes of a more developed character. This is why the drone polyphony is here substituted by the ostinato formulas (ex. 3).

The larchemi or soinari, a multi-stemmed panpipe that has survived only in western Georgia, has no perspective to create a polyphonic texture. In this respect it is not better than the salamuri (pipe). Even more, in the salamuri one can sometimes notice concealed polyphony. On the other hand, the larchemi-soinari can produce two sounds at a time (when the player blows into two pipes together which is a widely used technique on this instrument), but due to its specific structure it can only produce the simplest melodic phrases (ex. 4).

Having discussed the tendency of Georgian folk instruments towards polyphony I am going to deal with the issue of polyphony forms that can be embodied by these instruments.

But before discussing the embodying of these forms in instrumental melodies, taking into account performing regulations, the following issues should be determined: What is the criterion that can define instrumental polyphony in comparison with a vocal one? What is the analogous term for "the voice" in instrumental music? How can the varied forms of the combination of instrumental and vocal polyphony be defined?

In Georgia the aesthetic status of instrumental polyphony, which rarely reaches the functional character, is lower than the status of vocal polyphony. It is the solo instruments that the specimens of functional polyphony are the most vividly expressed by, i.e. it belongs to the solo performer, which undoubtedly lowers the index of the above-mentioned degree.

It is rather difficult but not impossible to adjust the functional meaning of the term "voice" to instrumental music; due to the above-mentioned close resemblance we can call the corresponding musical layers of the wind instruments as "voices" with more confidence.

Generally speaking, if the performer makes certain efforts to produce two or more voices while playing the instrument, in this case we have to deal with polyphonic thinking. But the successions of chords, produced by a single stroke of the hand, cannot be considered to be polyphonic music. And the solo instrumental performance, when the functionally individual voices are distinct, is called "**individual polyphony**" (the word individual chiefly means that the instrumentalist is alone). This occurrence can be observed in some tunes performed on the chiboni, gudastviri (both bagpipes), chonguri (lute) and some examples of the change (lyre) as well (ex. 5). As regards the functionally indiscernible chord-synchronized multipart texture within the

framework of a single instrument (the chonguri, panduri, larchem-soinari), we do not view them as specimens of real polyphony. It is caused by the functional indifference of the voices resulting from the specific character of the performance of a single player only, though such cases are rather rare (ex. 6).

As opposed to the individual or solo instrumental polyphony there should be ensemble instrumental polyphony as well. But today Georgian instruments cannot provide any diversity in this aspect. According to recent data one of the important components of the most widespread instrumental ensemble – a duet – is usually a percussion instrument.

Can a polyphonic instrumental part accompanying a vocal ensemble be considered “polyphony within polyphony”? The degree of the functional diversity produced within the framework of a polyphonic instrument pales beside the functional independence of the performers of the vocal ensemble. And what is more, there are quite frequent instances when an instrument imitates the vocal ensemble it accompanies, in this way creating a kind of “replica” of the song. This is especially the case in western Georgia. I think that the function of “a voice” should not be assigned to instrumental music elements which possess some functional independence. To denote the form of polyphony, attested in the instrument per se, the name “duplicative polyphony” may be used as a working term (ex. 7). Duplicative polyphony can also be manifested in a solo instrument. Quite often one instrument can perform the tunes of another instrument. Sometimes the duplicative performance extends the musical phrase of the corresponding vocal performance, decorating it with additional melismatic embellishments. The instrumental accompaniment is often presented as a solo tune and it can acquire the independence, characteristic of a solo performance.

Generally speaking, by their heterogeneous and diversified regulation the polyphony forms evoke temptation to create an array of definitions. Here, we come across a combination of a real or the above-mentioned “duplicative” polyphony of an instrument with a vocal solo or a choir, or a combination of a solo instrument with a vocal solo or a choir, or a duet of an instrument and a vocal solo, or their alternation and so on.

In my earlier works, in order to overcome the homogeneousness of the instrument and the vocal ensemble, I charged a single instrumental part with the notion of “a layer”, which resulted in the creation of the term “the vocal-instrumental multi-layer character”. But, in my opinion, this term should be considered still-born due to its being clumsy, like the other five or six similar terms. I hope that either I or some other scholars will work out better terms to indicate these syncretistic phenomena. With an eye to all that has been said above I will try to review Georgian folk instrumental polyphony according to their polyphonic forms.

The ostinato polyphony may be said to be the most widespread form of solo instrumental polyphony. The continuous spiral development is a chief characteristic feature of the dance accompaniment tunes which is the central sphere of individual performance on Georgian polyphonic musical instruments. The ostinato pattern comes forward in the vocal accompaniment of the singer as well. It is noteworthy that in

the chonguri tunes, it is in the accompanying vocal part that the ostinato principle is manifested; this emphasizes the antiquity or possibly even the initial character of the principle. Ostinato polyphony is not characteristic of instrumental performance when it accompanies a vocal ensemble. The only exception can be noticed in the chonguri accompaniment of the song “Harira”, where the ostinato principle dominates throughout (ex. 8).

Drone in Georgian instruments is often closely linked with ostinato form. I think it would be more accurate to say that in this case the creative principle of the drone is used as a specific artistic method within the ostinato framework. But drone dominates in those bagpipe fragments in which the instrument acts as a background for the vocal part (ex. 9).

Synchronous polyphony (often known in vocal music as “chordal unit polyphony”), at a glance, seems as widespread in instrumental music as it is in vocal performance. But unlike the song texture the instrumental chord texture fails to display any distinct features of functional polyphony (possibly also because of the duplicative character of this type of instrumental polyphony). This is why clearly expressed synchronous polyphony in Georgian instrumental music cannot be attested.

Similarly, the parallel voice movement in Georgian folk instrumental music is limited to the fragmental appearance of this compositional principle.

Paralinear (contrapuntal) polyphony is also alien to Georgian instrumental music. Specimens of improvisations, performed on the chonguri, panduri and chiboni, are fitted within the framework of short phrases and here I cannot speak about the large scales of the independent linear development characteristic of free-contrastive polyphony (ex. 10).

As can be seen two main forms of polyphony are characteristic of Georgian folk instrumental music, they are: ostinato and drone. The role of the former is more diversified and its share is much greater.

Audio Examples

Example 1: *Khutshabats Daghamebasa*. Unknown performer. (1959). Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 65, No 6

Example 2: *Nanaila*. Performer: Gvashaqan Kvitsiani. (2007). Tskhumari (Svaneti). Recorded by Natalia Zumbadze

Example 3: Piece for *Chiboni* and *Doli*. (2006). Performer: Ensemble *Anchiskhati*

Example 4: *Mtsqemsuri*. Performer: Dzokia Aronia (1959). Chale (Samegrelo). Recorded by Otar Chijavadze. Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 82, No 13

Example 5: *Sazandruli for Gudastviri*. Performer: Giorgi Michnigauri. (1965). Akhalsopeli (Kartli). Recorded by Kakhi Rosebashvili. Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 163, No 6

Example 6: Dance piece for *Chianuri*. Performer Vasil Rekhviashvili. (1962). Chiora (Racha). Recorded by Mindia Jordania. Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 146a, No 7

Example 7: *Batonebo* for voices and *Chianuri*. Performer Ensemble. (1965). Vani (Guria). Recorded by Otar Chijavadze. Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 170, No 8

Example 8: *Harira with Chonguri*. Performer Kionia Baramia. (1936). Albom "Georgian Folk Music" (2007)

Example 9: *Arsenas Leksi* for *Gudastviri*. Performer Aleksandre Jikuri. (1964). Misaktsieli (Kartli). Recorded by Kakhi Rosebashvili. Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 161, No 14

Example 10: *Gandagana*. Dance piece for Chonguri. Unknown performer. (1959). Batumi (Achara). Recorded Vladimir Akhobadze. Phono archive of the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire. Tape 97, No 7

References

Aslanishvili, Shalva. 1954. "Mravalkhmianobis formebi qartul khalkhur simgherebshi" ("Forms of Polyphony in the Georgian Folk Songs"). In: *Essays on Georgian Folk Songs*. Vol. I. Tbilisi : Khelovneba (in Georgian).

Gabisonia, Tamaz. 2006. "Hipotezebi kartuli mravalkhmianobis chamoqalibebis protsesis shesakheb" ("Hypotheses about the Process of the Formation of Georgian Polyphony"). *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 73-78. Tsurtssumia, Rusudan and Jordania, Joseph (editors). Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Garaqanidze, Edisher. 1988. *Responsori simgheris roli kartuli mravalkhmianobis chamoqalibebashi* (The Role of Responsorial Singing in Development of Georgian Polyphony). Manuscript. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian). The English version is in print, in a collection "Echoes from Georgia", editors Rusudan Tsurtssumia and Joseph Jordania (New York: Nova Science).

Nikoladze, Ketevan. 2003. "Mravalkhmianobis tipebis urtiertmimartebis sakitkhisatvis vokalur da sakravier musikashi" ("On the Problem of Interrelationship between the Forms of Polyphony in Vocal and Instrumental Music"). *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 418-424. Tsurtssumia, Rusudan and Jordania, Joseph (editors). Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Shilakadze, Manana. 1970. *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian with Russian and German summary)

Shilakadze, Manana. 2000. "Mravalkhmianoba da kartuli khalkhuri sakravebi" ("Polyphony and Georgian Folk Musical Instruments"). In: Materials of the International Conference dedicated to the 80th Anniversary of Tbilisi State Conservatoire. P. 164-170. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

Javakhishvili, Ivane. 1938. *Kartuli Musikis Istoriis Dziradi Sakitkhebi (Basic Questions of Georgian Music History)*. Tbilisi: Pederatsia. 2nd edition: 1990. Tbilisi: Khelovneba

Jordania, Joseph. "Multidisciplinary Approach to the Problem of the Origins of Vocal Polyphony". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph (editors). P. 84-95. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Zhvania, Tinatin. 2001. "Kartuli sakravi da mravalkhmianoba: vokaluri da sakravieri musikis urtiertoba" ("Role of Instrument in Georgian Polyphony: Relation of Vocal and Instrumental Music"). In: *Sasuliero da saero musikis mravalkhmianobis problemebi (Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music)*. P. 260-270. Tsursumia, Rusudan (responsible editor). Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

აკომპანირების აღრეული ფორმები ქართულ ტრადიციაში

აკომპანირება ქართული სიმებიანი საკრავების ძირითადი ფუნქციაა. აკომპანირების უმარტივესი ფორმები საქართველოში შემონახულია სიმებიანი საკრავების თანხლებით შესასრულებელი სიმღერების სახით, რომლებიც მთის რეგიონების ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დღემდე დასტურდება, ხოლო XX საუკუნის 30-იან წლებში მის შესახებ თითქმის სრული ინფორმაციის მოპოვება შეუძლებოდა, რაც ასახულია ქართველი მეცნიერების (ა. შანიძე, ვ. ბარდაველიძე) ნაშრომებში. ეს სიმღერები განეკუთვნება ეპიკურ ჟანრს. მათ საფუძვლად უდევთ ისტორიული და საგმირო ლექსები.

წინამდებარე მოხსენებაში შევეხები აღნიშნულ საკითხს ერთი კონკრეტული რეგიონის – ხევსურეთის მასალების მიხედვით.

ხევსურეთი – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონი, ბევრი თვალსაზრისით იქცევს მკვლევართა (და არა მარტო მათ) ყურადღებას. აღვნიშნავთ ამჯერად ჩვენთვის მნიშვნელოვან მომენტებს: ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა შორის ხევსურული გამოირჩევა სიმარტივითა და არქაულობით (არაყიშვილი, 1948; ასლანიშვილი, 1956; მაისურაძე, 1989; გარაყანიძე, 1990; მესხი და გაბისონია, 2005), ხოლო პოეზია – მაღალმხატვრულობით, თემატიკის მრავალფეროვნებით, ფორმის სრულყოფილებით, ლექსიკის სიმდიდრით (გიგინეიშვილი და სხვ., 1961: 2). გაცვას იწვევს და პასუხგაუცემელი რჩება კითხვა: რატომ არის ხევსურეთში ასეთი კონტრასტი განვითარებისა თუ მხატვრული დონით ხელოვნების ამ ორ დარგს – პოეზიასა და მუსიკას შორის?

ხევსურული პოეზიის ერთ-ერთ ჟანრს წარმოადგენს *სიმღერე* – ლექსი, რომელიც დამღერებით, ფანდურის თანხლებით სრულდება. სიმღერე თავისი ფუნქციით საკულტო-სარიტუალო ჟანრსაც შეიძლება მივაკუთვნოთ (საკულტო-სარიტუალო ჟანრის შესახებ იხ. მესხი და გაბისონია, 2005: 40). „სიმღერე საგმირო საქმეების წყობილ სიტყვად ასხმულ ქმნილებას ჰქვია და თავისი მუსიკალური ჰანგი აქვს ფანდურზე“ (შანიძე, 1931: 019).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა მუსიკალური კულტურის კვლევისას შ. ასლანიშვილი აღნიშნავდა, რომ სიმღერაში მთელი ყურადღება გადატანილია სიტყვიერ ტექსტზე; ერთსა და იმავე მელოდიაზე შეიძლება სხვადასხვა ტექსტი შესრულდეს, სიმღერის ცოდნა ფაქტიურად ლექსის ცოდნას ნიშნავს (ასლანიშვილი, 1956: 19, 135). ნათქვამი ეხება საგმირო ლექსებს, რომლებიც, როგორც წესი, ფანდურის აკომპანემენტით სრულდება. ასევე, ფანდურის აკომპანემენტით, რეჩიტატივით სრულდებოდა ხევსურეთში ან-

დრეზი – საისტორიო, პროზაული ჟანრის ნაწარმოები – გადმოცემა, თქმულება, ლეგენდა, ხალხური სჯულის კანონი (სამართალი), რომლითაც მომდევნო თაობებს უნდა ეხელმძღვანელა (ხარაძე, 1951: 387, 404; სიხარულიძე, 1974: 43-44).

შ. ასლანიშვილს ხევესურული სიმღერა მიაჩნია უძველეს ფორმად, რომელიც ამ ჟანრის განვითარების იმ ეტაპს შეესაბამება, როდესაც სიმღერა იყო მხოლოდ მეორეხარისხოვანი საშუალება ლექსის დამღერებით თქმისა, რასაც, მისი აზრით, მოწმობს ლექსის გადმოცემის თხრობითი ფორმა, მუსიკალური ტექსტის წყობა და მათი ფანდურის თანხლებით შესრულების ტრადიცია (ასლანიშვილი, 1956: 25).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ის, რომ ფანდურის თანხლებით საგმირო სიმღერის შესრულება აუცილებელი ელემენტია სახატო დღეობებისა (შენიშვნა: ხატი, ჯვარი, ჯვარ-ხატები – აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საზოგადოებრივ-საკულტო ცენტრი, რომელიც მოიცავს ნაგებობათა კომპლექსს, ვრცელ ტერიტორიას – საყანებს, სათიბებს, საძოვრებს, ტყეს, წყაროს. იხ. ბარდაველიძე, 1974: 5, 9, 11). თუ გავითვალისწინებთ მთაში რელიგიური წეს-ჩვეულებების სიმყარეს, სიძველეს, ტრადიციების მთელ კომპლექსს, ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია.

შევეხები იმ რიტუალებს, რომლის დროსაც ხატის მომსახურე პერსონალი (დასტურები) ამღერებდა ფანდურზე საგმირო ლექსებს. მათში მოთხრობილია „ხატის ყმათა“ (ყოველი კონკრეტული სოფლის/სოფლების საზოგადოებრივ-საკულტო ცენტრის „მრევლი“ – კონკრეტულ პირთა საგმირო საქმეები. ერთ-ერთი მათგანია ჯვარში წმინდა ლუდის დაღვევის რიტუალი, რომელიც აღწერილი და შესწავლილი აქვს ვ. ბარდაველიძეს (ბარდაველიძე, 1968).

დღეობა, სადაც შეერილი იყო სოფლის ჯარი (მამაკაცები), შედგებოდა რამდენიმე რიტუალისაგან, მათ შორის იყო ჯარის საერთო დალოცვა, „მიცვალებულთა შანდობა“ (იქ მყოფთა წინაპრებისა და მოკლე ხანებში გარდაცვლილი ნათესავების მოგონება), „ფანდურის გატეხა“ (მგლოვიარე ოჯახის უფროსის მიერ – თუ გარდაცვლილის წლისთავი არ იყო გადახდილი – ფანდურის დაკვრა, თუნდაც სიმბოლურად თითების ჩამოკვრა, რის შემდეგაც დღეობაში მოსულთ სიმღერისა და დაკვრის უფლება ეძლეოდათ) და წმინდა ლუდის დაღვევა. ამ უკანასკნელს ახლდა ე.წ. „ფეხზე მღერა“ ან „თაოზა და ნამუსი“: ერთ-ერთი ზედამდეგი (ახალგაზრდები, რომლებიც ფეხზე მდგარი სუფრასთან მსხდომთ ემსახურებოდნენ) იღებდა ფანდურს, მიდიოდა სუფრის ბოლოს და ცალ მუხლზე ჩოქით (ან ფეხზე მდგომი) იწვებდა დაკვრას და სიმღერას (ტექსტი იყო ძველებური საგმირო ლექსი), დანარჩენი ახალგაზრდები, მდგომარე, გუნდურად იმეორებდნენ თითოეულ სტროფს.

ამავე დღეობაზე ერთ-ერთ ეპიზოდს წარმოადგენდა „თასებში მოგონება სახელის ჩამდენი კაცისა“: ერთ-ერთი ასაკოვანი კაცი ადგებოდა ადგილიდან, აიღებდა ფანდურს და სუფრის ბოლოს ცალ მუხლზე დაჩოქილი იწვებდა დაკვრას და სიმღერას დღეობაზე მისული რომელიმე გვარის წარმომადგენლის წინაპრის გმირობის შესახებ (...). როდესაც ეს მომღერალი ტექსტს

ნახევრამდე შეასრულებდა, ადგებოდა სხვა „მეთასე“, გააგრძელებდა სიმღერას და წმინდა სასმელით (ღვინით) სავსე თასით ხელში ნელა უახლოვდებოდა დაჩოქოლს. ეს უკანასკნელი შეწყვეტდა სიმღერას, მაგრამ დაკვრას აგრძელებდა და აკომპანემენტს უკეთებდა უკვე ახალ „მეთასეს“ რომელიც მას მოუახლოვდებოდა და მღერით მიუტანდა თავის თასს და ასმევდა წმინდა სასმელს. როდესაც დაჩოქილი ფანდურის დაკვრით თასს დაცლიდა, წინა მეთასე ბრუნდებოდა თავის ადგილას. შემდეგ ადგებოდა მეფანდურე, აავსებდა თასს სასმელით და მიდიოდა იმასთან, ვინც მას დააღვინა და ეტეოდა „ჯვარ დაგიწერას ღმერთმ“, მობრუნდებოდა უკან, ისევ დაიჩოქებდა და განაგრძობდა შეწყვეტილ დაკვრას და მღერას (ბარდაველიძე, 1968: 60-61; Бардавелидзе, 1957: 71). ამ რიტუალში ყურადღებას იქცევს მომღერლის პოზა სიმღერის შესრულების დროს – დაჩოქილი, მაგრამ ეს ამჯერად დაგვაშორებს ძირითად საკითხს და მასზე აღარ შევჩერდები. აღნიშნული რიტუალი უფრო სქემატურად აქვს აღწერილი ა. შანიძეს (შანიძე, 1931: 019-022). ხატში საგმირო სიმღერის შესრულება ფანდურის აკომპანემენტით ხევესურეთის გარდა ფიქსირებულია აღმოსავლეთ საქართველოს სხვა რეგიონებშიც (თუშეთი, ქართლი).

უძველესი წარმოშობის რიტუალებში ფანდურის გამოყენების შესახებ მსჯელობისას უნდა აღინიშნოს საგანგებო პანგი „ბელლისკრული“, რომელიც ფანდურის აკომპანემენტის გარეშეა ფიქსირებული შ. ასლანიშვილის მიერ (ასლანიშვილი, 1956: 59, №3). (მაგ. 1; აუდიო მაგ. 1). ამ პანგის სიტყვიერი ტექსტი საგმიროა, ეხება ვინმე გელდიაურის საგმირო საქმეებს (შანიძე, 1931: 79, №191). სპეციალისტის განმარტებით, „ბელლისკრული“ არის ძველი მოტივი, რომელზედაც საგმირო და ღვთაებათა სადიდებელი სიმღერა სრულდებოდა ხევესურების მთავარ ხატში – გუდანის ჯვარში (ანუ ბელლის კარში) დღეობის დროს (გოგოჭური, 1974).

გუდანის ჯვარი (ბელლის კარი) ხევესურეთის ცენტრალური ჯვარია (ბარდაველიძე, 1982: 13). ეს არის საზოგადოებრივ-საკულტო ნაგებობა, ტაძარ-ბეღელი, სადაც სრულდებოდა (დღესაც სრულდება) სადღესასწაულო მსახურება მკაცრად რეგლამენტირებული წესების დაცვით (ბარდაველიძე, 1982: 11; 1974: 14). „ბელლისკრული“, როგორც ბელლის კარზე ანუ გუდანის ჯვარის დღეობაზე შესასრულებელი საწესო პანგი თავისი ფუნქციით და მელოდიურ-ჰარმონიული სტრუქტურითაც ამ ჟანრის უძველესი ნიმუშია. რიტუალური სიმღერები, როგორც წესი, ინსტრუმენტის თანხლების გარეშე სრულდება. ამდენად, თავად მისი ფანდურის თანხლებით შესრულების ფაქტი არის საინტერესო.

ფანდურის აკომპანემენტის მეორე საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს ხევესურული სიმღერა „კობა ცისკარაული“ (ასლანიშვილი, 1956: 60), (მაგ. 2; აუდიო მაგ. 2) რომელმაც მკველევართა ყურადღება მიიქცია სხვადასხვა მხრიდან (შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ნ. მაისურაძე და სხვ.). ტექსტი საგ-

მირო ხასიათისაა, მიძღვნილი ოცი წლის ჭაბუკისაღმ, რომელმაც თავი ისახელა გმირობით. სიმღერას ახლავს „ფანდურის მსუბუქი, პრიმიტიული წყობის აკომპანემენტი, რომელიც განაგრძობს ჟღერას მომღერლის შესვენებისას ზოგიერთ სტროფებს შორის. მომღერალი სიმღერას აყოლებდა ფანდურს და სრულებით არ ზრუნავდა ვოკალური პარტიისა და ფანდურის აკომპანემენტის ჰარმონიულ თანხმობაზე. მისი ძირითადი ამოცანა იყო დაკვრის რიტმული სიზუსტე და, ალბათ, შესრულების საუკუნეობრივი ტრადიციის დაცვა“ (ასლანიშვილი, 1956: 27).

ზუსტად ასეთივე ფაქტი მაქვს დადასტურებული ხევესურეთში, სოფ. ხახმატში 1963 წელს. ფანდურის თანხლებაში ნაჩვენები იყო მხოლოდ ძირითადი თანახმოვანება, მიღებული ღია სიმების ბგერებით (რაც წყობას ემთხვევა), რომელიც ჩაერთოდა სიმღერის ფრაზის ბოლოს, გაგრძელებულ ბგერაზე და ეთიშებოდა, როცა მომღერალი ახალ ფრაზას იწყებდა (კილოს უმაღლესი ბგერიდან). ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ხევესურ ინფორმატორთაგან მიღებული ცნობები: „ბედლისკრული“ იკვრება ორძალიან ფანდურზე, იმას არ უნდა თითების დანაცვლება“; „მე არ მემარჯვის რომ ჩამოვაყოლო თითები, მე ძველებურად უკრავ“ (შილაკაძე, 1963, ხევესურეთის ექსპედიციის დღიური, რკ. 1, მთხრ. გადუბა თოთიას ძე ჭინჭარაული, 59 წლის).

აკომპანიერების აღნიშნული ტრადიციის გამოძახილს უნდა წარმოადგენდეს აგრეთვე შ. ასლანიშვილის მიერ ფიქსირებული ფაქტი: მომღერალი ქალი ანგარიშს არ უწევდა გარმონის აკომპანემენტისა და ვოკალური პარტიის შეხამებას; მათი შეხამება მხოლოდ და მხოლოდ ქართული კადანსის ბოლო ბგერაზე ხდებოდა (ასლანიშვილი, 1956: 14).

უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოდ, საფანდურო ჰანგებში გამოკვეთილია კვარტის განსაკუთრებული როლი. ამ ჰანგებში კვარტა ხშირად გვევლინება როგორც დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი ხმოვანება. კვარტული თანახმოვანების სიტარბე მიუთითებს ამ ჰანგების ტრადიციულობაზე და მათ სიძველეზეც. სამეცნიერო სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ კვარტული ინტონაციები და კილოები ყველა ხალხის მუსიკაში გვხვდება და განსაკუთრებით უძველეს ფენებში (Земцовский, 1965: 133). კვარტის ინტერვალთა ჭარბობს იმ ქართულ სიმღერებში, რომლებიც მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ ეტაპებს შეესაბამებიან, იმ მუსიკალურ ნაგებობებში, რომელთაც ყველაზე მეტად უნდა შემოენახათ ძველი ფორმები (ასლანიშვილი, 1970: 108-109).

მთავარი კი ის არის, რომ აკომპანემენტი იფარგლება ერთადერთი თანახმოვანებით, რასაც წყობა – ღია სიმების მიერ გამოცემული ბგერები იძლევა. სხვა ჰარმონიული ფუნქციების ჩვენება აკომპანიერების განვითარების შემდგომ ეტაპზე ხდება.

აკომპანიერების შესატყვისად ქართულ ენაში არის ტერმინები *შებანება*, *დაბანება*, *ნაწარმოები* სიტყვიდან „ბანი“. ამ საკითხს ყურადღება მიაქცია ივ. ჯავახიშვილმა. მან მიუთითა, რომ ძველი აღთქმის ქართულ თარგმანში (XI-XII ს-ის დამდეგი) ტერმინი *შებანებული* ნიშნავდა ხმათა ჰარმონიუ-

ლად შეწყობა-შეხამებას (ჯავახიშვილი, 1938, 302-303). წერილობითი წყაროებისა და ფოლკლორული მასალების მონაცემების საფუძველზე ივ. ჯავახიშვილი დაასკვნის, რომ „...თავდაპირველად ბანი მართლაც იმდენად გარკვეული (დაბალი) ხმის სახელი არ იყო, რამდენადაც ზოგადად აკომპანემენტის, შებანებისა, ხმათა შეწყობისა. დაბალი ხმის სახელად იგი იქცა მას შემდეგ, რაც სამხმიანი სიმღერა-გალობა გაჩნდა (ჯავახიშვილი, 1938: 305). ივ. ჯავახიშვილმა ისიც აღნიშნა, რომ შებანება საკრავიერიც შეიძლება ყოფილიყო (ჯავახიშვილი, 1938: 315). მან ხაზი გაუსვა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მომენტს – ტერმინების ბანისა და ებანის მიმართებას, მათ ბგერითსა და სემანტიკურ მსგავსებას. ბანის, როგორც ზოგადად აკომპანემენტის, შებანების აღმნიშვნელი ტერმინისა და ებანის, სააკომპანემენტო საკრავის, სახელწოდებათა მსგავსება მას შემთხვევითობად არ მიაჩნია, განსაკუთრებით იმის გამო, რომ ქართულ ტერმინ ებანს არსად „თვისტომნი“ არ უჩანს ეგვიპტურს გარდა (ტებურ) (ჯავახიშვილი, 1938: 315).

ებანად წოდებული საკრავის რაობა, ფაქტობრივად, საბოლოოდ დადგენილი არ არის. ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით, ებანი შეიძლება ყოფილიყო 1) ლირისებრი ან 2) სამკუთხედის ფორმის სიმებიანი საკრავი, გვიანდელი საფსალმუნის მსგავსი. მეცნიერის ეს მოსაზრება გაიზიარა და დამატებითი არგუმენტებით გაამაგრა გრ. ჩხიკვაძე (ჩხიკვაძე, 1955: 51-64). მისი დასკვნით, ებანი არის ქართული სახელწოდება ქნარის ტიპის სამუსიკო საკრავისა, რომელიც საქართველოში XIX საუკუნემდე იყო ყოფაში. ებანის შესატყვისები ბიბლიის ქართული თარგმანის სხვადასხვა რედაქციებში (სხვა წერილობით წყაროებშიც) არის ქნარი, საფსალმუნე, ათძალი საფსალმუნისად; ქართულ წყაროებში ებანისა და ქნარის სინონიმობას ართულებს ის, რომ ებანი, ქნარი და საფსალმუნე/ფსალმუნი ერთმანეთის გვერდით და არა სინონიმებად გვხვდებიან (შილაკაძე, 2004: 148-153).

ქართულ მუსიკალურ პრაქტიკაში სიმებიანი საკრავის ძირითადი ფუნქცია დღესაც არის თანხლება, შებანება, რაც პარმონიული საყრდენის ხაზგასმას გულისხმობს. ამ ფუნქციას ასრულებს სიმღერაში ბანი – დაბალი ხმა ან სიმღერის თანმხლები საკრავი. ამ თვალსაზრისით უდავოდ შეიძლება ტერმინების (ბანის და ებანის) სემანტიკურად დაკავშირება. ებანი არა მარტო კონკრეტულად საკრავის – ქნარისებრისა თუ არფისებრის, არამედ თანმხლები საკრავის აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინიც შეიძლება ყოფილიყო (შილაკაძე, 2004: 148-153).

სიმებიანი საკრავის ძირითადი ფუნქცია არის საისტორიო და საგმირო სიმღერის თანხლება. ამ თანხლების ადრინდელი ფორმები, რომლებიც განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს შეესაბამებიან, არის: ა) ძირითადი აკორდის ან თანახმოვანების (კვარტა ან კვინტა) ხაზგასმა; ბ) პარმონიული ფუნქციების ხაზგასმა, როდესაც ჩნდება კილოს II ან VII საფეხური აკომპანემენტში; გ) სიმღერის ტრანსკრიფცია (უნისონური აკომპანემენტი) (შილაკაძე, 2007: 221-224).

ამგვარად, აკომპანირება ქართული სიმებიანი საკრავების ძირითადი ფუნქციაა. მისი წარმოშობა უკავშირდება ეპიკური (საგმირო და ისტორიული ლექსები, რესპონსორული სიმღერები) ჟანრის განვითარების ადრეულ საფეხურებსა და მათი შესრულების ტრადიციას, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონების ეთნოგრაფიულმა სინამდვილემ დღემდე შემოინახა.

აკომპანირების თავდაპირველი ფორმა იყო ერთი, ძირითადი ჰარმონიული საყრდენის ჩვენება, საკრავის (თავდაპირველად ორსიმანიის) ღია სიმების მიერ გამოცემული თანახმოვანების სახით. დღეისათვის ცნობილი სამსიმანი ფანდურის წინამორბედი ორსიმანი იყო (Аракишвили 1948; Беляев, 1936; შილაკაძე, 1970), რომელიც XX საუკუნის 40-ანი წლების მიწურულს (1949) შ. ასლანიშვილმა დააფიქსირა.

აკომპანემენტის ფორმები განვითარების საფეხურების მიხედვით შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: ა) მხოლოდ ძირითადი აკორდის (თანახმოვანების) ხაზგასმა; ბ) ჰარმონიული ფუნქციების ჩვენება; გ) სიმღერის ტრანსკრიფცია (უნისონური აკომპანემენტი) (შილაკაძე, 2007: 221-224).

სიტყვა *აკომპანირების* შესატყვისი ტერმინი ქართულში არის შებანება, ნაწარმოები სიტყვიდან *ბანი*. მასვე უკავშირდება სემანტიკურად და ეტიმოლოგიურად ტერმინი *ებანი* – სიმებიანი საკრავი, რომელიც, სავარაუდოდ, არფისებრი ან ლირისებრი უნდა ყოფილიყო (ჯავახიშვილი, ჩხიკვაძე, შილაკაძე).

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: „ბედლისკრული“ ფანდურის თანხლების გარეშე

მაგალითი 2: „კობა ცისკარაული“

დამოწმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, II. თბილისი: ხელოვნება.

ბარდაველიძე, ვერა. (1974). *აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები*. I. ფშავი. თბილისი: მეცნიერება.

ბარდაველიძე, ვერა. (1968). „სიცოცხლისა და სიუხვის ხე ქართველთა სარწმუნოებაში“. საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები. XIV, გვ. 44-64. თბილისი: მეცნიერება

ბარდაველიძე, ვერა. (1982). *აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები*. II. ხევსურეთი. თბილისი: მეცნიერება.

გიგინეიშვილი, ივანე; თოფურია, ვარლამ; ქავთარაძე ივანე. (1961). *ქართული დიალექტოლოგია*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება.

მესხი, თამარ და გაბისონია, თამაზ. (შემდგენლები) (2005). *ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება*. სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. სიხარულიძე, ქსენია. (1968). *საგმირო ლექსები*. ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, II. გვ. 82-134. თბილისი: მეცნიერება.

სიხარულიძე, ქსენია. (1974). *ანდრეზი*. ქართული ფოლკლორი. IV. თბილისი: მეცნიერება.

შანიძე, აკაკი. (1931). *ქართული ხალხური პოეზია*, I, ხეცურული. ტფილისი: სახელგამი.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება.

შილაკაძე, მანანა. (2007). *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი*. თბილისი: კავკასიური სახლი.

შილაკაძე, მანანა. (2004). „მუსიკალური ტერმინი „ებანი“. ჟურნ. „ფლოგოსი“, №2, გვ. 148-153. თბილისი: მემატინე.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (რედაქტორ-შემდგენელი და შესავლის ავტორი). (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა*. I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1955). „სამუსიკო საკრავი ებანი და მისი რაობა“. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის VII. გვ. 51-65. თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ხარაძე, რუსუდან. (1951). *ხეცურული ანდრეზი – ხალხური სამართლის წყარო*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის მიმომხილველი, II.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

Àðàèèøàèèè, Äìèððè. (1948). *Í áçð íàðüííé ìðñíé Áíñðí-ííé Áððçèè. Õàèèèñè: Äí ñèçààð*

Äðääääèèèçä, Äâðä. (1957). (2006 èçä. 2.â). *Äðääíäéøèð ðäèèèèçíüä ääðíäííé è íäðýäíäíä äðððè÷-äñèä èñèóññððäí äððçèíñèð ðèäíäí. Õàèèèñè: Èçààðäèüñðäí ÄÍ ÄÑÑÐ*

Áäèýää, Ä.Ì. (1936). «Ê äñðñíð èçð÷äíéý äððçèíñèð ïçíèèèüíüð èíðððíäíðíä». IX-B, ñ. 1-38. Õè èèñ: Ääñðíèè Äððçèíñè äí Äí ñóäðñðääííí äí Íöçäý.

Äððäèäíèäçä, Ýäèøäð. (1990). *Äððçèíñèèä ïçíèèèüíüä äèäèèèð è èð äçàèíñíðäíéý. Ääððäððäðð äèññ. íä ñíèñè. ó÷äí. ñðäí. èäíä. Èñèóññðäí ääääíéý. Õàèèèñèäý Äí ñóäð-ñäääííäý Èííäðääððèèý.*

Çäíðíäñèèè, Èçäèèè. (1965). *Í èíííçèèèè ðñññèèè “èäððäñüð” èèðè÷-äñèèè ðäñäí. Ä èí. Äñðñíð ðäíðèè è ýñðäðèèè ïçíèèè. Íñèää-Èäíèäðää: Íöçíèè.*

მაგალითი 1. „ბეგლისკრული“ ფანდურის აკომპანემენტის გარეშე
Example 1. *Beghliskruli* without accompaniment of *panduri*

გუ-დან ა-გე - ბენ ბე-გელ-სა, გუ-დან ა - გე - ბენ ბე-გელ-სა, ლი-ბა უ-დე -
Gu-dan a-ge - ben be-ghel-sa, gu-dan a - ge - ben be-ghel-sa, li-ba u-de -

ბენ სი-ნა-სა, ჰვიტ-სობ-დეს გელ - დი - ა - ურ-სა, ან-დრეზ-სა ტი - ნა-წი-ნა-სა,
ben si-na-sa, Hvit-sob-des gel - di - a - ur-sa, an-drez-sa tai - na-tsi-na-sa.

მაგალითი 2. „კობა ცისკარაული“
Example 2. *Koba Tsiskarauli*

რე - სე - თი ი - წე - რე - ბი - ან ზღვა დე - ღაღს იქ - ნებს პირ - ხა - რ.
Ru-se-tit i - ts-re-bi-an, zghva dhe-dghs ik-nebs pir-sa-o.

(იბ - რე - ნებს პა - რა - ხო - ტებ - სა, წყა - დი ივ - სე - ბის მკვირი-თაი)
(ib-re-nebs pa-ra-kho-teb-sa, tsqa-di iv-se-bis mkviri-tai)

კო - ხა - ი ტის - კა - რა - უ - ლა ურ - რის - რ ფულ - რებს პირ - ხა - რ.
Ko-sa-i Tis-ka-ra-u-li ur-ris-r fül-rebs pir-sa-o.

ჩვენ კი რად გვიმ - და პრი - კა - ზი, ბრძა - ნე - ბი ხელ - მწე - სა - რ.
(chven ki rad gvim-da pri-ka-zi, brdza-ne-bi khel-mtsi-sa-o).

Panduri

კილო-მოღუსები ქართულ საეკლესიო საგალობელში

ქართული საეკლესიო გალობა ზოგადმართლმადიდებლური კულტურის ნაწილია, ამდენად ქართული საგალობლის კომპოზიციაში მზა რიტმულ-ინტონაციური მოდელების არსებობა და ფორმულებრივი აზროვნება ბუნებრივი მოვლენაა. როგორც ცნობილია, ჩამოყალიბებული, მზა კილო-მოღუსებით საგალობლის ჰანგის შედგენა რვა ხმის სისტემის ძირითადი პრინციპია და იგი თვითხმოვან საგალობლებზეც ვრცელდება. საგალობლის კილო-მოღუსებით შედგენის შესახებ ჯერ კიდევ პოლიევეტოს კარბელაშვილი აღნიშნავდა თავის ნაშრომში „ქართული საეკლესიო და საერო გალობის კილოები“ (კარბელაშვილი, 1898). მას შემდეგ არაერთი მეცნიერის გამოკვლევაში დადასტურდა ფორმულებრივი აზროვნებისა და კომპოზიციური აგებულების ე.წ. „აკინძვის“ პრინციპის მოქმედება ქართულ საგალობლებში.

კილო-მოღუსების არსებობის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითი ჭრელთა ნუსხებია¹, რომლებშიც სახეზეა გარკვეული სახელწოდების მქონე რიტმულ-ინტონაციური მოდელები, როგორებიცაა: *ოინი*, *ულხინე*, *უსტაური*, *ნოინი*, *დასდებლის კილო*, *ხელმწიფე კილო* და ა.შ. როგორც არა ერთხელ აღნიშნულა, ჭრელთა ნუსხებში მათ გვერდით ჰანგის განმარტებად გამოყენებულია სხვა საგალობელთა ტექსტის ფრაგმენტებიც, სადაც ტექსტი მოიშველიება არა მხოლოდ საგალობელთა საწყისი სიტყვებიდან (მაგ. „ნეტარ არს“, „დღეს ქრისტე“, „განეცხადე“, „გნატრის“), არამედ ტექსტის ნებისმიერი მონაკვეთიდან. მაგალითად, გვხვდება შემდეგნაირი განმარტებები: „დატევნა ნებსით სათნო იჩინა“, ან და „კუერთხსაი მართლმორწმუნათაი“, „დიდი მესაიდუმლოე არის“, „კრეტსაბმელი“, „და ღრუბელმან“, „რამეთუ შენ გესაეთ“, „ქრისტე მეუფეო“, „განუხრწნელადია“ და ა.შ. მთლიანობაში ასეთი განმარტებების რიცხვი რამდენიმე ათეულს სცილდება და, ერთი შეხედვით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სხვადასხვა განმარტება ყოველთვის სხვადასხვა კილო-მოდელებს აღნიშნავს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ჩვენამდე მოღწეულ ნუსხებში შემონახული საგალობლების ვერბალური განმარტებების ანალიზი ჩატარდა, დადგინდა, რომ სხვადასხვა ფრაზით, შესაძლოა, ერთი და იგივე რიტმულ-ინტონაციური მოდელი ან მისი ვარიანტი აღინიშნოს. ეს თავისებურება თავის დროზე ჭრელთა ნუსხის სადღესასწაულო საგალობლებში რვა ხმის სისტემის კანონზომიერებების მოძიებაში დაგვეხმარა.²

უნდა აღვნიშნოთ, რომ კვლევის წინა ეტაპზე ყურადღება არ გაგვიმახვილებია იმ მიზეზებზე, რამაც განმარტებების ასეთი მრავალგვარობა გამ-

ოიწვია. ამ საკითხისადმი ჩვენი ინტერესი განსაკუთრებით გაძლიერდა, როდესაც ვასილ კარბელაშვილის არქივში დაცულ რამდენიმე ხელნაწერს გავეცანი. საარქივო მასალებს სვიმონ ჯანგულაშვილმა მიაკვლია და 2007 წლის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სასულიერო მუსიკისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე პრეზენტაციის შემდეგ მისი ნაწილი ჩვენ გადმოგვცა, რისთვისაც დიდ მადლობას ვუხდით. შემონახული ხელნაწერები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან ვ. კარბელაშვილის მიერ ჭრელთა გვარების ქვეშ მოაზრებული კილო-მოდელების ნოტებზე გადმოტანის პროცესზე და საინტერესო დასკვნების გამოტანის საშუალებასაც გვაძლევს.

ვასილ კარბელაშვილის არქივზე მუშაობისას არაერთმა მკვლევარმა გამოარკვია, რომ ჭრელი მუხლების პანგის რაობის დადგენას კარბელაშვილი ფიტარული³ ხელნაწერის მიხედვით ცდილობდა. ჭრელის პრობლემით დაინტერესებულ მუსიკისმცოდნეთა შრომებში არაერთხელ იქნა განხილული კარბელაშვილის „ცისკარის“ საგალობელთა კრებულის შესავალში მოცემული ჭრელები. თუ საიდან გაჩნდა ჭრელების შესატყვისი ეს პანგები, მარიკა ოსიტაშვილი კარბელაშვილის არქივის მასალებზე დაყრდნობით ასე ხსნის: „როგორც ჩანს, ვ. კარბელაშვილმა აიღო, ერთი მხრივ, ფიტარეთის ხელნაწერში დაცული ჭრელებით შემკული საგალობლები, და, მეორე მხრივ, ნოტებით ფიქსირებული საგალობლები, რომლებსაც საერთო ტექსტი გააჩნია“ და დასკვნა – „თავისთავად ცხადია, გარკვეული მუსიკალური ფრაზა მოექცეოდა რომელიმე ჭრელის ფარგლებში“ (ოსიტაშვილი, 1991: 93-111). კარბელაშვილის პირად საარქივო მასალაზე მუშაობამ ნათელი მოჰყვინა როგორც ჭრელთა ნუსხების ახალ ასპექტებს, ისე კარბელაშვილის მიერ ჩატარებული მუშაობის ზოგიერთ სხვა დეტალსაც, რომელიც აქამდე ჩვენთვის უცნობი იყო.

ვასილ კარბელაშვილის არქივში აღმოჩნდა ხელნაწერი ფურცლები, რომლებიც ჭრელების შესატყვისი კილო-მოდელის დადგენის პროცესს ასახავს (მაგ. 1. ა, ბ, გ). როგორც ხელნაწერი ნიმუშებიდან ჩანს, კარბელაშვილს ნოტებზე გადაჰქონდა საგალობელი, ზოგჯერ ცალკე გამოყოფდა მუხლებს და თითოეულ მათგანს განმარტებას უსადაგებდა ფიტარული ხელნაწერის მიხედვით.

ამ მასალის შესწავლისას ჩვენი ყურადღება, პირველ რიგში, იმ ფაქტმა მიიპყრო, რომ ნოტებზე გადატანილ ნიმუშებს შორის, რომელთა მუხლებს ჭრელი მუხლების სახელწოდებები ახლავს, **მრავალმუხლიანი** საგალობლები ჭარბობს. „უმეტესად კურთხეულ ხარ“ – 14 მუხლი, „ხესთა მბრძოლისა“ – 14 მუხლი, „რომელი ქერაბინთა“ – 9, „დღეს ქრისტე იშვების“ – 8, „ნეტარ არს კაცი“ – 5. ეს ადვილი ასახსნელია. პოლიევკტოს კარბელაშვილმა კარგად იცოდა, რომ მრავალმუხლიანი საგალობლები კილო-მოდულების განმეორების მეტ ალბათობას შეიცავდა. განმეორებითობა მას გაუადვილებდა ჭრელთა სახელწოდებების კონკრეტულ რიტმულ-ინტონაციურ მოდელთან გაიგივებას და ჭრელი მუხლების ინტონაციური რაობის გარკვევას. როგორც ცნობილია, კილო-მოდელების იდენტიფიკაციის პროცესის შედეგები კარბელაშვილმა

1895 წელს გამოცემულ „ცისკრის“ საგალობელთა კრებული შესავალში წარმოადგინა ნაწილობრივ. (კარბელაშვილი, ვ., 1995) ეს არის 5 ინტონაციური მოდელი, შესაბამისი ჭრელების სახელწოდებებით (მაგ. 2). კარბელაშვილის მცდელობებზე (ჭრელი მუხლების ინტონაციური რაობის დადგენის საქმეში) დაკვირვებამ ჩვენში შემოქმედებითი იმპულსები გააღვივა კილო-მოდუსების კვლევის მიმართულებით. საკუთრივ არქივზე მუშაობამ კი „ჭრელის“ ფენომენის ახალ ასპექტებს მოჰფინა ნათელი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საგალობლის ერთი და იგივე ჰანგის მქონე მუხლი შესაძლოა სხვადასხვა ტექსტით იყოს განმარტებული, რაც განმარტებათა მრავალფეროვნებას და სიტრელებს იწვევს. შევეცდებით გამოვარკვიოთ ამ მრავალფეროვნებათა გამომწვევი მიზეზები.

შემოგთავაზებთ კარბელაშვილის არქივიდან ამოღებული რამდენიმე საგალობლისა და ჭრელთა ნუსხებში მოცემული იგივე საგალობლების შედარებით ანალიზს, რის შედეგადაც გამოიკვეთება ჭრელთა ნუსხებში კილო-მოდუსების გამოყენების თავისებურებები.

ცისკრის საგალობელი – „უმეტესად კურთხეულ ხარ“ 14 მუხლად იყოფა როგორც კარბელაშვილის ნოტირებულ ვერსიაში, ისე ფიტარულ ხელნაწერში. აღსანიშნავია, რომ მათში ტექსტის განკვეთის ადგილებიც ერთმანეთს ემთხვევა. ტექსტის დანაწილების ანალოგიური სურათია ჭრელთა ნუსხებიდან ყველაზე ადრეულ – XVII საუკუნის ხელნაწერშიც.

ფიტარული ხელნაწერის მიხედვით აღნიშნული საგალობლის ჰანგი, რომელზე მსჯელობაც მხოლოდ სიტყვიერი განმარტებების საფუძველზეა შესაძლებელი, 10 განსხვავებულ რიტმულ-ინტონაციურ მოდელს შეიცავს. მათგან მუხლთა შემდეგი წყვილები (1;9), (2;4), (5;10), (6;13) ერთნაირადაა განმარტებული (მაგ. 3), რაც იმას ნიშნავს, რომ საფუძველად ერთი მოდელი აქვთ. აღნიშნულ მუხლებს შორის ინტონაციური ერთობის ანალოგიური სურათია კარბელაშვილის ხელნაწერ სანოტო ვერსიაშიც. თუმცა, საგალობლის მუსიკალური ტექსტის ანალიზმა საგალობლის კომპოზიციური მხარე სხვაგვარად დაგვანახა. აღმოჩნდა, რომ მუხლთა ინტონაციური მსგავსება ზემოაღნიშნულით არ ამოიწურება. მსგავსება ჩანს სხვა მუხლებს შორისაც, რომლებიც ფიტარული ხელნაწერის მიხედვით არ დასტურდება (მაგ. 4).

როგორც მოტანილი მაგალითი ადასტურებს, საგალობლის სხვა მუხლებსაც (3;5;6; 10;11 და 13) გააჩნიათ საერთო ინტონაციური საფუძველი.

ბუნებრივად იბადება კითხვა, თუ ეს მუხლები ერთი კილო-მოდელის ვარიანტებია, რატომ არ არის აღნიშნული ერთი სახელწოდებით ჭრელთა ნუსხაში? (ამ შემთხვევაში „უღხინეთი“)? ეს ხომ მგალობელთათვის გააადვილებდა ჰანგის რაობის „წაკითხვას“? პასუხის ძიებისას შესაძლოა, გაჩნდეს მცდარი მოსაზრება, რომ XIX საუკუნის დასასრულისათვის საგალობელთა ინტონაციურ-კომპოზიციური აგებულება საგრძნობლად შეიცვალა, ამიტომ აღარ აქვს ადგილი სანოტო ჩანაწერებსა და ფიტარულ ხელნაწერში ჰანგის თანხვედრას. ჩატარებულმა კვლევამ კი ნათელი მოჰფინა განმარტებათა არაერთგვაროვნების მიზეზებს. კერძოდ, დადგინდა, რომ ერთი კილო-მოდე-

ლის სხვადასხვაგვარი ტექსტით ახსნა დაკავშირებულია მოდელის ვარიანტული ნაირსახეობების არსებობასთან, ამ ვარიანტულობას კი, თავის მხრივ, წარმოქმნის ერთი ჰანგის მქონე საგალობლის მუხლებში სიტყვიერი ტექსტის მარცვლების თანხვედრა-განსხვავება. საერთო კილო-მოდელზე დაფუძნებულ საგალობელთა მუხლებს სანოტო ვერსიაში და ჭრელთა ნუსხებში აქვთ ტოლი, ან თითქმის ტოლი სიტყვიერი მარცვლების რაოდენობა. უფრო მეტიც, მათში საერთოა სიტყვის ჰანგზე განაწილების პრინციპიც. საგალობელთა მუხლებში, სადაც კილო-მოდელზე ჭრელთა ნუსხაში შემავალი რომელიმე სხვა საგალობლისმაგვარ მარცვალთა განაწილებას აქვს ადგილი, ჰანგის ასახსნელად სწორედ იმ „სხვა“ საგალობლის ტექსტია გამოყენებული. „სხვა“ საგალობელში ანალოგის არარსებობის პირობებში მითითება პირდაპირ კილო-მოდელზე ხდება. ამიტომაცაა განსხვავებულად განმარტებული საერთო ჰანგის მქონე მუხლები (მე-5 და მე-10, მე-3, მე-6 და მე-13) საგალობელში – „უმეტესად კუროთხეულ ხარ“ განსხვავებული ტექსტებით (მაგ. 4).

გამოთქმული მოსაზრების განსამტკიცებლად მოვიტანთ კიდევ რამდენიმე მაგალითს (მაგ. 5). როგორც კარბელაშვილის ხელნაწერი ვერსიიდან ჩანს, საგალობლის პირველი და მეათე მუხლები ერთ ჰანგზეა აგებული და განმარტებაც ერთგვარი – „ნეტარ არს კაცი“ ახლავთ. ანალიზმა გვიჩვენა, რომ, აღნიშნულ მუხლებში მარცვალთა რაოდენობა თანაბარია და მათი როგორც რაოდენობა, ისე ჰანგზე განაწილების პრინციპი ერთნაირია საგალობლის „ნეტარ არს კაცი“ –ს პირველ მუხლში სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთობის ფორმას (მაგ. 6). მეტი თვალსაჩინოებისათვის მოვიტანთ სქემას, სადაც ჩანს ერთგვაროვანი განმარტებების პირობებში ჰანგის ინტონაციური მსგავსება, მარცვლების განაწილების წესის დაცვით (მაგ. 7). მარცვალთა ოდენობის თანხვედრასა და საერთო განმარტებას ადგილი აქვს საგალობლის სხვა (მე-5 და მე-10) მუხლებშიც (მაგ. 8).

ამრიგად, მოტანილი მაგალითები ადასტურებენ, რომ საერთო ვერბალური განმარტებების მქონე მოდელებში მარცვლების რაოდენობა და მათი ჰანგზე განაწილების სურათიც ერთნაირია. საერთო მოდელის, მაგრამ მარცვალთა განსხვავებული რაოდენობის პირობებში კი განმარტებებიც სხვაობს.

ჰანგის განმარტებად გამოყენებულ საგალობლის ტექსტსა და განსამარტავი საგალობლის ტექსტს შორის მარცვალთა რაოდენობის თანხვედრის კიდევ რამდენიმე შემთხვევას წარმოვადგენთ (მაგ. 9). მაგალითში კურსივით, ზედა სტრიქონზე მოცემულია განმარტებად გამოყენებული საგალობლის ტექსტი, ხოლო ქვედა სტრიქონზე – საკუთრივ საგალობლის სიტყვიერი ტექსტი. როგორც ჩანს, განმმარტავი და განსამარტავი ფრაზების მარცვლების ოდენობა ყველგან იდენტურია. მაგალითებისთვის ისეთი ფრაზები შეირჩა, რომელთა სანოტო ვარიანტებიც მოცემულია ვასილ კარბელაშვილის ხელნაწერ ფურცლებს შორის.

ამრიგად, ჩატარებული კვლევის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ვერბალური განმარტების პირობებში კილო-მოდელ „ჭრელზე“ მინიშნება ზოგად ხასიათს ატარებს, ხოლო სხვა საგალობლის ფრაგმენტის მოშველიებისას დაზუსტებულია, თუ როგორ უნდა გამდგრდეს ტექსტი. საგალობლის

დასწავლისას ჰანგის დამახსოვრება ტექსტთან ერთად ხდება.

ამდენად, ჭრელი-მოდელის ჩანაცვლება სხვა საგალობლის სიტყვიერი ტექსტით, კილო-მოდელზე სიტყვიერი ტექსტის განაწილების ტექნიკას და, თავის მხრივ, საგალობლის შესწავლის ან გახსენების, ერთი სიტყვით, მგალობელთა სასწავლო პროცესის გაადვილებას უკავშირდება.

საგალობლის „უმეტესად კურთხეული ხარ“ ანალიზის საფუძველზე გამოტანილი დასკვნები შეიძლება განვაზოგადოთ ჭრელთა ნუსხებში მოცემული სხვა საგალობლების ანალიზისას მიღებული ანალოგიური შედეგების გამო. კერძოდ, რიტმული საზომების დამთხვევა დადასტურდა სხვადასხვა წყაროებში მოცემულ პარალელური ტექსტის მქონე (სანოტო ვერსიაში და ჭრელთა ნუსხებში) ისეთ საგალობლებშიც, როგორიცაა „რომელი ქერუბიმთა“, შობის დღესასწაულის კონდაკი, ნათლისღების კონდაკი.

ამრიგად, ჭრელებით განმარტებული კილო-მოდელების სიმრავლე დაკავშირებულია მზა რიტმულ ინტონაციურ მოდელებზე სიტყვიერი ტექსტის განაწილების ხელოვნებასთან, რასაც შუა საუკუნეების საქართველოში „დასდების მეცნიერების“ სახელით იცნობდნენ.

ცნობილია, რომ სიტყვიერი ტექსტის მარცვლებად განკვეთას და ჰანგზე მისი გაწყობის სიზუსტეს მგალობლები ყველა დროში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ჩვენამდე მოაღწია არაერთმა ხელნაწერმა, რომლებიც შეიცავენ სწავლებას სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთობაზე ქართულ საგალობლებში. მათ შორისაა პოლიეგეტოს კარბელაშვილის დამრიგებლური სიტყვებიც „გულისხმიერო კაეტო...“ (კარბელაშვილი, მოლოდინაშვილი,). ამგვარად „დასდების მეცნიერებისადმი“ ერთგულება დადასტურდა ჭრელთა ნუსხების კილო-მოდელებშიც, რაც ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში ძველი ტრადიციების სიცოცხლისუნარიანობაზე მიუთითებს.

ამგვარად, ვასილ კარბელაშვილის არქივში დაცული ხელნაწერების შესწავლამ კილო-მოდუსების ჭრელთა ნუსხებში გამოყენების თავისებურებებსაც მოჰყვინა ნათელი, რამაც თავის მხრივ „ჭრელთა სისტემის“ შესწავლის ახალი გზები დასახა. ამ მიმართულებით კვლევის გაგრძელება უფრო მეტად გააღრმავებს ჩვენს ცოდნას ქართული გალობის კილო-მოდუსებზე „ჭრელთა სისტემის“ კანონზომიერებებზე და ქართული საგალობო-სასწავლო პრაქტიკის უცნობ საკითხებზე.

დასასრულს, გვინდა დავასკვნათ, რომ ჭრელებით განმარტებული და მისი პარალელური ტექსტების მქონე ნოტირებული საგალობლების შედარებითი ანალიზის ჩატარება (რის აუცილებლობასაც ყველა მკვლევარი იზიარებს), მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია არა მხოლოდ ჭრელთა ნუსხების ქვეშ მოაზრებული კილო-მოდელების გამოსავლენად და, ზოგ შემთხვევაში, საგალობელთა ჰანგის აღსადგენად, არამედ ისეთი შედეგების მისაღწევად, რომლებიც ქართული საეკლესიო გალობის თვითმყოფადობას და საგალობო ტრადიციის უწყვეტობას კიდევ ერთხელ დაადასტურებენ.

შენიშვნები

¹ ჭრელთა ნუსხები წარმოადგენს საგალობელთა ისეთ კრებულებს, სადაც ჰანგის განმარტება ვერბალური ანალოგიებითაა მოცემული. დღესდღეობით ჩვენთვის ცნობილია ჭრელთა ნუსხების შემცველი 6 ხელნაწერი. ესენია: საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრში დაცული კრებულები: Q-103, Q-104, Q-298, H-2134; ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცული ეგზემპლარები №368, №467.

² იხ. „რვა ხმის სისტემა ჭრელთა ნუსხებში“ – თამარ ჩხეიძე. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. სასულიერო მუსიკა. თბილისი: 2007.

³ ფიტარულის სახელწოდებით მოიხსენიება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ხელნაწერი Q-298, რომელიც შეიცავს ჭრელის ნუსხას. იგი ჩვენამდე მოღწეულ ჭრელთა ნუსხებს შორის ყველაზე გვიანდელია (XIX ს.).

გამოყენებული ლიტერატურა:

კარბელაშვილი ვასილი. (1898). ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“. ცისკარი. ტფილისი: ცნობის ფურცელი.

კარბელაშვილი, პოლიექტოს. (1898). ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა. ტფილისი: ექ. ივ. ხელაძის გამომცემლობა.

ოსიტაშვილი, მარიამ. (1991). ჭრელების შესწავლის ზოგიერთი საკითხი. კრებულში: ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. პმგ. რედ. რუსუდან წურჭუბია. (გვ. 93-111). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ინგლისური რეზიუმით).

გამოყენებული ხელნაწერები:

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი: ფონდი Q-289.

ვასილ კარბელაშვილის არქივი.

ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება. საგალობელთა კრებულები: № 467, № 368

მაგალითი 1.ა
Example 1.a



მაგალითი 1.ბ
Example 1.b



მაგალითი 1.გ
Example 1.c



მაგალითი 2.
Example 2.



მაგალითი 3.
Example 3.

ხელნაწერი Q-289

1. ათვს ზეგარ არს კაცა დიხვედლის კოლოზე გათავდება

1. უმეტესად კუროსხეულ ხარ

2. და თანა

2. შენ უფლად წმადი

3. ანუგოსთა თანა ზიარო

3. დ-ის ქმობელი კალწული

4. და თანა

4. რამეთუ შენგან შობილი

5. კრისტე მუდგო

5. ხა მცურ ხარცათა

6. უფსანა

6. ფოჯოსეთი წარმოიქმნა

7. თანა

7. აღამ გამოხსნა

8. ზეგარსი ეფოსია

8. ეფა გათავისუფლდა

1. ათვს ზეგარ არს კაცა დიხვედლის კოლოზე გათავდება

9. წყვეა პირველი განქარდა

10. კრისტე მუდგო

10. სიკეთელი მოვიდა

11. ლეწვეთა

11. და ზეგან განგვხვედლით

12. თვი არს

12. ამხიოვისკა ელადადებთ და ყოველი

13. უფსანა

13. კუროსხეულ არს ქრისტე ღმერთი ზეგნი

14. დათა წინათქმისა ზამი ზიარუნია დიხვედლის კოლოზე გათავდება

14. რამელმან ესრეთ ხაონი ძინა

მაგალითი 6.

Example 6.



მაგალითი 7.

Example 7.

„ნეტარ არს კაცი“

ne - - - tar ars kha - tsi ro - me - li
ნე - - - ტარ არს კა - ცი რო - მე - ლი

„უმეტესად კურთხეულ ხარ“ - მუხლი 9.

ნეტარ არს კაცი, დასდებლის კილოზე გათავდება

netar ars katsi, dasdeblis kiloze gatavdeba

eke - - - va pir - ve - li gan - khur - da
ეკე - - - ვა პირ - ვე - ლი გან - კურ - და

„უმეტესად კურთხეულ ხარ“ - მუხლი 1.

ნეტარ არს კაცი, დასდებლის კილოზე გათავდება

netar ars katsi, dasdeblis kiloze gatavdeba

u - - - me - te - sad kur - tkhe - ul khar shen
უ - - - მე - ტე - სად კურ - თხე - ულ ხარ შენ

მაგალითი 8.
Example 8.

„უმეტესად კურთხეულ ხარ“ - მეხელი 5.
ქრისტე მეუფეო
Qriste meufeo

sa - i - a mi - e - r khor - ts i - ta
ხა - ი - ა მი - ე - რ ხორ - ცი - თა

ქრისტე მეუფეო
Qriste meufeo

si - ku - di - i - li mo - i - khla
სი - კუ - დი - ი - ლი მო - ი - კლა

მაგალითი 9.
Example 9.

განგებულება - (განგებულება დღეს ღმერთის სიყვარული ჩემთვის ღმერთად) (7 მარცხელი) (7 მარცხელი)	<i>ganachadea</i> [ga-na-akhs-da dgas ghor-n] - (Epiphany today of God) - 7 syllables <i>nkr-mit che-mi-gan - fri-ad</i> - 7 syllables
განგებულება (განგებულება დღეს ღმერთის სიყვარული ჩემთვის ღმერთად) - 9 მარცხელი	<i>ganachadea</i> - [ga-na-akhs-da dgas ghor-n] - (all envy you) - 9 syllables <i>yes-ta mkheda - li-sa che-mi-gan</i> - 9 syllables
განგებულება (განგებულება დღეს ღმერთის სიყვარული ჩემთვის ღმერთად) - 10 და მოგვარებისა უბედურებისა - 10	<i>dasena nekhiT</i> [da-sa-na nek-hiT at-no i-ekhi-na] - 10 syll. <i>da mo-gra-ti-sa adzhe-sa-di-sa</i> - 10 syllables
განგებულება (განგებულება დღეს ღმერთის სიყვარული ჩემთვის ღმერთად) - 8 სამადღობოებისა შევსწორებთ - 8	<i>chven-ta ro-mel-ta me-o-khad</i> - (Our facilitator) - 8 syll. <i>ro-ma-dlo-bel-ta sherv-i-rant</i> - 8 syllables
ქრისტე მან ღმერთის ღმერთი - 7 ღმერთის მშობელი ქალწული - 7	<i>qris-ta-man ghor-man chven-man</i> - (Our God Jesus) - 7 syll. <i>ghor-msho-be-lo kal-ta - lo</i> - 7 syllables
კიდობანსა (კიდობანსა ან ბედობანსა) - 9 წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს - 9	<i>kidobanasa</i> [ki-do-ban-sa mas a[n-nu-sa]] - (belief's ark) - 9 syllables <i>gni-da ars, wmi-da ars, wmi-da ars</i> - 9 syllables
და გუგულებით - 5 მადღებელთა შინა - 5	<i>da go-vel-re-bi</i> - (we entreat you) - 5 syllables <i>ma-ga-das shi-na</i> - 5 syllables
უფალი შეგვიწყობდეს (უფალი შეგვიწყობდეს და მან რაღაცა მან უფალი) (8 მარცხელი) ნეტარ არს კაცთა რომელი - 8 მარცხელი	<i>u-phi-lo sho-gvi-zha-len chven</i> - (forgive us) - 8 syllables <i>ne-tar ars ka-ti ro-mel</i> - 8 syllables

მრავალხმიანობის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ ქართულ გალობაში

ქართული მრავალხმიანი გალობა მართლმადიდებლური კულტურის საგანძურია და ქრისტიანული სამყაროს მონაპოვართა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ჩვენამდე მოღწეული წერილობითი წყაროებით თუ ვიზუალურ ძეგლებით, ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის შედარებით სისტემური შესწავლა XIX საუკუნის ბოლოს დაიწყო. ცხადია, არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ წინა საუკუნეების მოღვაწეთა სამეცნიერო აზრის მაღალი დონე. სხვანაირად, შეუძლებელი იქნებოდა საეკლესიო მუსიკის იმგვარი განვითარება, რაც შუა საუკუნეების პიმნოგრაფიულ ძეგლებში დასტურდება. იმ დროის წყაროები დღეისათვის მეტად მწირი რაოდენობით შემოგვრჩა, რაც, ძირითადად, ჟამთა სიავის ბრალია. ამიტომ, ქართული საეკლესიო გალობის თანმიმდევრული კვლევის დასაწყისად მაინც XIX საუკუნე უნდა ჩაითვალოს, როდესაც გალობის დაკარგვისა და გადაგვარების შიშმა დააწყებინა მუსიკოსებსა და საზოგადო მოღვაწეებს ამ სფეროს კანონზომიერებათა შესწავლა. XIX საუკუნისა და XX საუკუნის განმავლობაში ქართული მრავალხმიანი გალობის თეორიული და პრაქტიკული საკითხებით მრავალი ქართველი თუ უცხოელი მკვლევარი დაინტერესებულა. ქართული გალობის, როგორც საკვლევი ობიექტისადმი ინტერესი დღითიდღე მატულობს, მითუმეტეს, რომ საკვლევი მასალა უნიკალური და ამოუწურავია, მაგრამ თვით კვლევის პროცესი გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. პირველ რიგში, ეს არის სპეციალური ლიტერატურის სიმცირე. წინამდებარე სტატიაში შევეხებით ქართული გალობის, როგორც ტრადიციული მრავალხმიანობის ზოგიერთ ასპექტს.

სხვადასხვა ხალხის ტრადიციულ კულტურათა შესწავლის ისტორია, როგორც ცნობილია, უკვე ორ ასწლეულს მოიცავს. XX საუკუნის მეორე ნახევარში ფრანგი ეთნოგრაფის, ანთროპოლოგისა და კულტუროლოგის კლოდ ლევი-სტროსის მიერ მეცნიერებაში დამკვიდრდა კულტურათა ორი, პრინციპულად განსხვავებული ტიპების აღმნიშვნელი ტერმინები (Êà ìää, Êà ìääââ, 2005: 6-10). ევროპული ტიპის კულტურა, რომელიც ახალი დროის ეპოქიდან მოყოლებული მსოფლიოს ცივილიზაციის განვითარების საფუძველს წარმოადგენს, ავტორის მიერ აღნიშნულია როგორც „ცხელი“ კულტურის ტიპი. ასეთი კულტურა, ავტორის თქმით, ორიენტირებულია ახალი გამოცდილების გათავისებაზე, რაც რაციონალური აზროვნების საშუალებით ხორციელდება. „ცხელი“ კულტურის ცნობიერების უმთავრეს ინსტრუმენტს წერილობით

თი (აღფაბეტური) ენა წარმოადგენს, რომლის საშუალებით ახალი ცოდნა-გამოცდილება ფიქსირდება ისტორიული დოკუმენტაციის, მეცნიერული შრომების – (ტრაქტატების) თუ სხვა წერილობითი ძეგლების სახით. მეცნიერის აზრით, სხვადასხვა ერში ასეთი კულტურის ჩამოყალიბება, როგორც წესი, დროით თანხვედრაშია სახელმწიფოებრიობის წარმოქმნასთან. „ცხელი“ კულტურა ყოველთვის ევოლუციურობით ხასიათდება; იგი იყენებს ყველა არსებულ და ნოვაციურ საშუალებას, რათა შეინარჩუნოს ინფორმაციის გადაცემის უწყვეტი პროცესი. აღნიშნულ კულტურაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს ავტორის, როგორც შემოქმედებითი ინდივიდუალის ცნებას.

კლოდ ლევი-სტროსი ასევე იძლევა მეორე, განსხვავებული ტიპის კულტურის განსაზღვრებას, რომელსაც „ცივი“ კულტურის ტიპს უწოდებს. ამ უკანასკნელს მიეკუთვნებიან არქაული, ან, როგორც მიღებულია მათი განსაზღვრა – ტრადიციული კულტურები, რომელთა ფორმირება სხვადასხვა ხალხში, მათი ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე მოხდა. ასეთი ტიპის კულტურაში წინა პლანზე უკვე მიღებული გამოცდილებისა და ცოდნის გაზიარების, თაობიდან თაობებზე გადაცემის პროცესი. „ცხელი“, ევოლუციური კულტურისგან განსხვავებით, „ცივი“ კულტურა ორიენტირებულია არსებული ტრადიციული გამოცდილებისა და ფასეულობათა სისტემის უსასრულო აღდგენა-განმეორებაზე, რაც აღნიშნული პროცესის ციკლურობას განსაზღვრავს. „ცივ“ კულტურაში ადამიანის ცოდნა სამყაროს მოწყობაზე გადაიცემა წერილობითი ძეგლების გარეშე, ზეპირად; შესაბამისად, იგი ცოცხლობს მანამდე, ვიდრე მისი მატარებლები არსებობენ. „ცხელი“ კულტურის ფარგლებში, მრავალფეროვნება ხელოვნებაში მიღწეულია ახალი ნაწარმოებების შექმნის გზით. რაც შეეხება „ცივ“ კულტურას, აქ მრავალფეროვნების შექმნაში უდიდესი როლი აკისრია ვარიანტულობას, ვარირებას; ე. ი. შემოქმედებითი ინდივიდუალობა არა ახალი ნაწარმოების შექმნაში, არამედ უკვე არსებული არქეტიპის „ახლებურ“ ინტერპრეტაციაში ვლინდება. მართლაც, ხალხური მომღერლის მიერ ერთიდაიგივე სიმღერის შესრულება ყოველთვის ახალ შემოქმედებით აქტს წარმოადგენს, რაც ტრადიციული მუსიკის მრავალფეროვნებას და სიმდიდრეს განაპირობებს.

ქართულ სასულიერო ჰანგს, როგორც წესი, პროფესიულ მუსიკას მიაკუთვნებენ და ხშირად მას ქართული ტრადიციული მუსიკისაგან მიჯნავენ. დასავლეთ ევროპის საეკლესიო ჰანგები, ქორალები საფუძვლად დაედო პროფესიულ მუსიკას, რომელიც, ერთი მხრივ, ანონიმური, ხოლო, მეორე მხრივ, ჩვენთვის კარგად ცნობილი კომპოზიტორების შემოქმედებას უკავშირდება. ეჭვს არ ბადებს, რომ ქართული გალობის საფუძველს, როგორც ჰანგის, ისე ჟანრის თვალსაზრისით, სწორედ ძველი პროფესიული მუსიკა წარმოადგენს; თუმცა აქ საგულისხმოა შემდეგი გარემოება: **ქართული სამხმარი გალობა საკომპოზიტორო ხელოვნებას არ დაკავშირებია, იგი ქართული მრავალხმური მუსიკალური აზროვნების შედეგია.** ქართველმა მგალობელმა სწორედ ზემოაღნიშნულ აზროვნებას დაუქვემდებარა ჰანგი, რომელიც უკვე სამხმარი საგალობელში *cantus firmus*-ის (ფიქსირებული ჰანგი) მს-

გავსად კანონიკური ხმის ფუნქციას ასრულებს. თუ დავუბრუნდებით ლეგი-სტროსის ზემოთ ხსენებულ განსაზღვრებას, ჩვენ დავინახავთ, რომ ქართული გალობა, როგორც მრავალპლანიანი, რთული შინაგანი ბუნების მქონე მხატვრული მოვლენა ორივე – როგორც „ცხელი“, ისე „ცივი“ კულტურის ტიპის ნიშან-თვისებებს ატარებს, რადგან, ერთი მხრივ, არსებული ნეგატიური ნოტაციის სახით იგი არა უწყვეტი, მაგრამ თავისთავად წერილობითი ტრადიციის მქონეა, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი თაობიდან თაობებს სწორედ ზეპირი ტრადიციის საშუალებით გადაეცემა. ამრიგად, პროფესიულ მუსიკალურ საწყისზე აღმოცენებული ქართული საგალობელი არა მხოლოდ ძველი პროფესიული მუსიკის, არამედ ქართული ტრადიციული მუსიკალური მემკვიდრეობის ნაწილიცაა. ქართველთა ყოფაში გალობისა და სიმღერის მჭიდრო თანაარსებობის არაერთი ნათელი მაგალითი გვაქვს; მათ შორისაა:

* სალხინო საგალობლის ფენომენი;

* საქართველოში არსებობს ცნება „**მაგლობელ-მომღერალი**“, რაც ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ ინდივიდუალურ მახასიათებლად მიგვაჩნია;

* დასავლეთ საქართველოში არსებულ ე.წ. „ტრიოს“ ტრადიციაში აშკარად შეინიშნება მუსიკალური ენის და ფრაზირების სიახლოვე საკლესიო გალობის მუსიკალურ ენასთან;

* როგორც ქართული საეკლესიო, ისე საერო მრავალხმიანი ჰანგის იმანენტურ თვისებას იმპროვიზაცია წარმოადგენს, რომლის შედეგად მიღებული ცვლილება კონკრეტული ჰანგის ახალი, განსხვავებული ვარიანტის წარმოქმნას ედება საფუძვლად.

წინამდებარე სტატიის ფარგლებში კიდევ ერთ საკითხს გვინდა შევეხოთ. როგორც ვიცით, მუსიკისმცოდნეობაში არსებული ტერმინოლოგიის განახლების პრობლემა, ტრადიციულ კულტურულ მემკვიდრეობებთან მიმართებით, განსაკუთრებით მწვავედ დგას. ერთ-ერთ ამგვარ ტერმინად „აკორდი“ მიგვაჩნია.

ტერმინ „აკორდის“ ქართულ მრავალხმიან ვერტიკალთან მიმართებაში გამოყენება, ვფიქრობთ, არ არის მართებული, რადგან როგორც ისტორიულ, ისე თეორიულ ჭრილში საქმე გვაქვს ლინეარულ მუსიკალურ აზროვნებასთან; სამხმანიანობაში – სამ მელოდიურ სტრუქტურასთან, რომელთა **ურთიერთ-დამოკიდებულება და ურთიერთკოორდინაცია** ქმნის მთელს. ტერმინ აკორდის ქართულ მრავალხმიანობაში გამოყენების საკითხი, ვფიქრობთ, განსაკუთრებით მწვავედ, როდესაც საუბარია ე. წ. „არასრულ აკორდებზე“, ანდა ამ „აკორდების“ შებრუნებებზე. ამგვარი განსაზღვრებები სრულ წინააღმდეგობაშია ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიან აზროვნებასთან, მის მონოტონიკალურ (მონოცენტრულ) ბუნებასთან და ეს წინააღმდეგობა, პირველ რიგში, მისი თვითმყოფადობისკენ არის მიმართული. უდავოა, რომ ჰანგის ქსოვილში მასალის აკინძვა ხდება როგორც ჰორიზონტალში, ისე ვერტიკალში, თუმცა, საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ვერტიკალში არსებული თანხმოვანების ტერმინ „აკორდით“ აღნიშვნა დაკავ-

შირებუღია ამ თანაუღერადობის მკაფიოდ გამოხატულ ფორმასთან, მისი როგორც დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულის აღქმასთან, განსაკუთრებით, როდესაც კომპლექსურ მრავალხმიანობას განვიხილავთ (ამ თვალსაზრისით, შეიძლება გამოვყოთ სვანური ტრადიციული მრავალხმიანობა, რომელიც მეტად კოორდინებული ვერტიკალით გამოირჩევა). ჰანგის ვერტიკალში საქმე გვაქვს **ჰორიზონტალში ხმათა ურთიერთშეთანხმებისა და კოორდინაციის შედეგად ჩამოყალიბებულ სტაბილურ თანხმოვანებებთან**. თუმცა კიდევ ერთხელ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თანხმოვანებები ხმათა **ლინეარული განვითარების შედეგია**, განსხვავებით კლასიკური ჰარმონიისაგან, ტონალური მუსიკისაგან, სადაც ვერტიკალს და აკორდს, როგორც ასეთს, დამოუკიდებელი ფუნქციური მნიშვნელობა ენიჭება, რაც მის ბუნებრივ კონტექსტს განსაზღვრავს. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლეთ-ევროპის კლასიკურ ჰარმონიაშიც ტერმინი – „აკორდი“ და თავად მისი ცნება, საფიქრებელია, რომ არა ეოკალური, არამედ ინსტრუმენტული, საგარეოდ, საკლავირო მუსიკის წიაღში დაიბადა. აღნიშნულ საკითხთან მიმართებაში ალტერნატიულ გზად მიგვაჩნია შემდეგი: ტერმინ „აკორდის“ მაგივრად, „თანხმოვანებასთან“ ერთად, შესაძლოა გამოვიყენოთ ტერმინი „კონკორდი“, რომელიც ტრადიციულ ლინეარულ მრავალხმიან აზროვნებასთან, ვფიქრობთ, მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს, რაც ჯერ კიდევ იური ხოლოპოვმა შენიშნა (Ой ёмнѣ, 1987: 516). ამ ტერმინის დამკვიდრება თეორიულ მუსიკისმცოდნეობაში სწორედ მის სახელს უკავშირდება. ტერმინ „კონკორდის“ მნიშვნელობა გულისხმობს: თანხმობას, მშვიდობას, ჰარმონიას, რითაც იგი ენათესავება ტერმინ „აკორდს“, თუმცა ამ უკანასკნელის, როგორც აპრობირებული ტერმინის სწორედ კლასიკურ ჰარმონიაში დამკვიდრებას მივყავართ აზრამდ, რომ ტრადიციულ მუსიკასთან მიმართებაში ალტერნატიული ტერმინის მოძიება საჭირო, ტერმინისა, რომელიც საკვლევი მასალის საერთაშორისო ასპარეზზე გატანის საშუალებას მოგვცემს.

და ბოლოს, კიდევ ერთ საკითხს შევეხებით. ქართული მრავალხმიანი ქსოვილის ბგერათრიგში საფეხურებრივ აღნიშვნასაც, შესაძლოა ასევე ალტერნატივა მოუძებნოთ. საფეხურებრივი აღნიშვნის კონტექსტი, უპირატესად, ტონალური მუსიკაა და გარკვეულწილად კილო-ჰანგის ტემპერირებული მუსიკის ჩარჩოში მოქცევა გულისხმობს. ამგვარი აღნიშვნისას ბგერათრიგში ოქტავური მექანიზმი მოქმედებს და, შესაბამისად, სხვადასხვა რეგისტრში ბგერების საფეხურებრივი „გატოლება“ შესაძლებელია, რაც ქართულ მრავალხმიანი სიმღერა-გალობის ბუნებას ეწინააღმდეგება. 1985 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში ვლადიმერ გოგოტიშვილი ყურადღებას ამახვილებს ქართული მრავალხმიანი ჰანგის კვარტა-კვინტური დიატონიკის შესახებ და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამ სტრუქტურაში შემავალი ბგერათრიგები არაოქტავურია (გოგოტიშვილი, 1985: 47).

იმ შემთხვევაში თუ ჰანგის კილოური საყრდენი მკაფიოდაა გამოხატული, საფეხურებრივი აღნიშვნა შეიძლება შეიცვალოს ინტერვალური აღნიშვნით, რომელიც, მართალია, ტემპერაციის ჩარჩოებისგან თავისუფალი არ არის,

მაგრამ, სამაგიეროდ, ინტონირების პროცესის მეტ თავისუფლებას და ფიქსაციის ნაკლებ სიზუსტეს გულისხმობს, რითაც უფრო ახლოს დგას ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებასთან. შესაძლებელია გამოვიყენოთ შემდეგი აღნიშვნები, მაგალითისათვის: ქვედა ტერციული – VI საფეხურის ნაცვლად, ზედა სეკუნდური – მეორე საფეხურის ნაცვლად, რაც, თავის მხრივ, საყრდენი ტონის ფუნქციას მეტ სიმკვეთრეს მატებს და, ამავდროულად, მისი, როგორც ძირითადი საყრდენი ტონიდან მოცემულ მიმართულებასაც უჩვენებს (აღმასვლა ან დაღმასვლა). ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია იოსებ ჟორდანიას მოსაზრება, რომელიც სწორედ საყრდენი ცენტრის ირგვლივ არსებულ ბგერათსიმბოლოებრივ კავშირებს (თავისებურებას) ეხება. ავტორი აღნიშნავს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულ სიმღერებში ცენტრალური ტონის ზევით კვარტული დიატონიკის კილოთა კანონები, ხოლო ქვევით კი კვინტური დიატონიკის კილოთა კანონები მოქმედებენ (ჟორდანია, 1989:37).

ზემოაღნიშნული ტერმინ „აკორდისა“ და ბგერების საფეხურებრივი აღნიშვნის პრობლემატიკა საკმაოდ აქტუალურად მიგვაჩნია, რადგან მასზე მსჯელობა სწორედ იმ სამეცნიერო-თეორიული აპარატის მოწესრიგებაში დაგვეხმარება, რომელიც ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიან მუსიკასთან მიმართებაში გამოყენებას საჭიროებს.

შენიშვნა

¹ მოსაზრება გაგვიზიარა იოსებ ჟორდანიამ

დამოწმებული ლიტერატურა

Ãñ ðèøàèèè, Âèààèíàð. (1985). *Í ñèñòàíà èàùíà èðèòòíàé àèàòíèèè à àðçèíñé ííàíàíèíñé íàðíàíé íàñíà*. კრებულში: *Ãíðíñú íàðíàíàí ííàíàíèíñé*. Õàèèññèàé *Ãñòóàðñòàáííàé* ßíñàðààòðèé èí. *Ã. Ñàðààæèøàèèè. Èàðààðà àðçèíñé ñí íàðíàíñé* ïóçíèàèèíñé ðàíð-àñòàà. Õàèèññè: Ñàá-íðà Ñàèàðàáèí.

Æíðàíèà, Èíñàá. (1989). *Ãðçèíñéà òðààèèèííà ííàíàíèíñéà à íàæ àóíðíàíñ éíðàèèòà ííàíàíèíñé èðèòòò (è àíðíò àðíàçèñà ííàíàíèíñé)*. Õàèèññèèé *Ãñòóàðñòàáííàé Óíèàðñòàð. Èàáíðàòðèé* ïí èññèàáíàíèè éðèòòò ñðààè-çàíííðèé. Õàèèññè: ïçäàòèëñòâî Òáèëèññêîãî óíèâèðñèòèòà.

Èàíàáà Àðñáí, Èàíàáàà Õàðüýý. (2005). *Íàðíàíñá ïóçíèàèèíñá Õàíð-àñòàí. Íñèèà: Âèàáàíèé*.

Õíèíñá Òðèé. (1987). *Ãàðííèé. Õàððàðè-àñèèé Èóðí. Ì íñèà: ïóçíèà*.

ON SOME ASPECTS OF POLYPHONY IN GEORGIAN CHANTING

Georgian multipart chanting is a treasury of the Orthodox Christian culture, occupying one of the prominent places among the achievements of the Christian world. Judging by the extant written sources relatively systematic study of old Georgian professional music commenced at the end of the 19th century. Clearly enough, we can not overlook the high level of scholarly thought of the figures of the earlier centuries. Otherwise, the development of church music evidenced in medieval hymnographic monuments would have been impossible. Sources of those times have survived very scantily, largely due to the vicissitudes of the times. Hence, the 19th century should after all be considered as the beginning of consistent research into Georgian church chanting, with the fear of the loss and degeneration of hymns induced musicians and public figures to begin the study of the regularities of this sphere. During the 19th and 20th centuries many Georgian and foreign researchers became interested in the theoretical and practical aspects of Georgian polyphonic chanting. Interest in Georgian chanting as an object of research is growing daily, the more so that the material to be studied is unique and inexhaustible. But the process of research is connected with definite difficulties, in the first place this is paucity of the specialist literature. In the present paper I shall touch upon some aspects of Georgian chanting as traditional polyphony.

The history of studying of traditional cultures of different peoples covers about 200 years. In the latter half of the 20th century the French ethnographer and culturologist Claude Levi-Strauss introduced into scholarship two terms denoting two types of cultures, principally different from each other (Kamaev, Kamaeva, 2005:6-10).

The European-type culture, which, since the beginning of the new epoch has served as the foundation of the development of the world civilization, is referred to by the author as a type of "hot culture". The author suggests that this type of culture is orientated to comprehending and accepting a new experience, which is implemented by means of rational thinking. The chief instrument of the "hot" culture cognition is the written (alphabet) language, through which new knowledge and experience are recorded as historical documentation, scholarly works (treatises) or other written monuments. In the author's opinion in different nations the formation of such culture, as a rule, chronologically coincides with the emergence of statehood. "The hot" culture is always of an evolutionary character; it uses all the extant and innovative means in order to preserve the continuous process of delivering information. In the given culture the central position is occupied by the notion of the author as a creative individual.

Claude Levi-Strauss also presents the definition of the culture of a different kind, which he calls “the cold” type of culture. The latter includes the archaic, or as they are usually defined, traditional cultures, which took shape at the earlier stage of their formation in different peoples. In this type of culture it is the process of sharing of the already acquired experience and knowledge and their handing down from generation to generation that comes to the foreground. In contradistinction with “the hot” culture, “the cold” culture is orientated to the infinite reproduction of the same traditional experience and value system, to their renovation, reflection and repetition, which determines the cyclic character of the process. In “the cold” culture man’s knowledge about the world structure is handed down from generation to generation without written monuments, by the word of mouth; accordingly it lives as long as their bearers live. Within the framework of “the hot” culture the diversity in art is achieved by means of creating new works of art. As for “the cold” culture, here, the greatest role is played by creating versions, variations, i.e. the creative individuality is revealed not in creating a new work but in a “new” interpretation of the already existing archetype. Indeed, every new performance of one and the same song by a folk singer is always a new creative process which conditions the multiiformity and wealth of traditional music.

The Georgian ecclesiastic melody is usually classified as professional music and quite often is separated from the traditional music. West European church melodies formed the basis for professional music, which, since the beginning of the Middle Ages, in the Renaissance and the Baroque trend has been associated with the art of composing music. It is possible to draw a conditional line between the organum, motet and those large-scale musical compositions, which gained a firm position in West European professional music in the form of the masses, passions and requiems. It should be said that the mass, passion and requiem, mentioned above, can be viewed as a genre of religious music, which in the course of time has undergone an evolution in keeping with the musical style of a certain epoch and in modern music has often occurred in the works of different composers. The great masters of vocal polyphony, who lived and worked in the Renaissance epoch, can be considered as a transitional stage between the monodic melody, born within the church, and the later Baroque epoch and the original music created on original themes not by anonymous but widely renowned composers. In their creative work, the melody, as the *cantus-firmus*, is the basis of the musical texture, though this time we deal with the melody altered into polyphony by the composer.

There is no doubt that it is the old professional music that forms the basis of Georgian chanting both from the viewpoint of melody and genre, though the following situation deserves special attention: the appearance of polyphony in Georgian chanting was not a result of individual composers, it was a result of Georgian polyphonic thinking that existed in traditional village music. It was this kind of thinking that the Georgian chanter subordinated his melody to; this melody, like the *cantus firmus*, in the three-part chant performed the function of a canonic voice. Therefore the Georgian chant, stemming from the professional source, is part not only of the

old professional music, but it is also part of the traditional Georgian musical heritage. It presents a vivid example of coexistence of chanting and singing traditions in everyday life of Georgians:

- The phenomenon of feast chanting;
- In Georgian there is the notion “chanter-singer”, which I consider to be one of the individual characteristic features of the traditional Georgian musical thinking;
- There are particularly close links between the musical language of so-called Trio songs from Guria and Western Georgian church-singing traditions¹;
- An immanent feature of both Georgian ecclesiastic and secular multipart melody is improvisation, and the change it causes lays foundation for the creation of a new, different versions of a tune. Thus, on the one hand Georgian chanting is part of the heritage of traditional music and accordingly that of “the cold” culture, on the other hand it also bears certain features of “the hot” culture.

In this presentation I would like to touch upon another question, the problem of renovating the terminology already existing in musicology. This is a very urgent problem in relation with the traditional cultural heritages (both in folk and church-song traditions). In my opinion using the term **chord** in connection with the Georgian multi-part vertical and monocentral inner of the tune, is undesirable, both from the historical and theoretical viewpoints, as we deal here with the linear musical thinking. In three-part singing it is three melodic lines whose interrelation and mutual coordination form a single whole. In the musical texture the melody is put together both horizontally and vertically. Denoting the vertical structure, present in traditional Georgian polyphony, by the term “**chord**” should be only associated with the clearly pronounced form of this vertical unit and its perception as an independent structural unit, (In this connection we may single out the traditional Svan polyphony, distinguished by its greatly coordinated vertical). Vertical is created here as a result of the mutual adjustment and coordination, though it should be again emphasized that these consonances result from the linear development of the voices, in difference with the classic harmony, where the vertical and the accord acquire an independent functional significance.

I suggest that instead of the traditionally used term **chord** the term “concord” may be used; in my opinion it reveals more affinity with the traditional linear polyphonic thinking, as it was observed much earlier by Y. Kholopov (Kholopov, 1987:516). It is his name that the introduction of this term into musicology is associated with. The term concord implies: agreement, peace, harmony, which make it closer to the term “accord”, though it was the introduction and extensive use of this term (accord) in classical harmony that made I. Kholopov think that it was necessary to find an alternative term in relation with traditional music.

And finally on one more issue. I think it is undesirable to designate traditionally used steps (degrees) in the sound arrangement in Georgian polyphonic texture since its basis is modal. Step designating means placing mode – melody within the limits of tempered music. Besides, when using step designation in the musical grammar, we automatically consider the octave mechanism functioning there and accordingly, in

different registers the equalization of same notes (like “C” in different octaves) is expected, which is alien to the inner nature of the Georgian multipart chanting. In his work, published in 1985, Vladimir Gogotishvili focuses attention on the fourth-fifth diatonic of Georgian polyphonic tune, and stresses that scales in this structure are non-octave (Gogotishvili, 1985:47).

In the case if the mode base of the tune is clearly defined, the step designation may be replaced by interval designation, which though is not completely free of the limits of the tempered nature, gives greater liberty of the intoning process and the less precision of notation, thus being closer to the traditional musical thinking. We can use the following terms: lower third, upper second, which in their turn make the function of the supporting tone more distinct, at the same time indicating its location and direction from the central tone (ascending or descending direction). From this standpoint Joseph Jordania’s view is significant, dealing with the links (specificity) of pitch, existing around the basic centre. He notes that in Supruli songs of Eastern Georgia laws of fourth diatonic modes hold above the central tone, while laws of fifth diatonic modes below (Jordania, 1989:37).

The issues of the above discussed terms (concord/accord) and the principle of step designation in Georgian traditional polyphonic music is quite urgent, and the scholarly research on these problems will enhance the establishment of the scholarly-technical tools which must be used when dealing with the Georgian polyphonic music.

Notes

¹ I owe this view to Joseph Jordania

References

- Gogotishvili, Vladimir. (1985). *O sisteme ladov kvintovoi diatoniki v gruzinskoi mnogogolosnoi narodnoi pesne (Mode on System of Fifth Diatonic in Georgian Multipart Folk Song)*. In: *Voprosi narodnogo mnogogolosiya (Problems Folk Multipart Singing)*. V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire. Tbilisi: Sabchota sakartvelo (in Russian).
- Kamaev, Arsen, and Kamaeva, Tatiana. (2005). *Narodnoe muzikalnoe tvorchestvo (Folk Music)* Moscow: Akademia (in Russian).
- Jordania, Joseph. (1989). *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mezhdunarodmon kontekste mnogogolosnikh kultur (k voprosu genezisa mnogogolosiya) [Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures (On the Question of Genesis of Polyphony)]* Iv. Javakhishvili Tbilisi State university. Tbilisi: Tbilisi State University Press (in Russian).
- Kholopov, Yuri. (1987). *Garmoniya. Teoreticheskii Kurs*. Moscow: Muzika.

სამზე მუტხმინი საგალობელი ღვთისმსახურების ქართულ ტრადიციაში

ქართული საეკლესიო საგალობელი ტრადიციულად სამხმინია. ამასთან, როგორც ცნობილია, გარკვეული ისტორიული პერიოდის (XVI–XIX სს.) წერილობით წყაროებში საკმაო რაოდენობის ინფორმაციაა მოცემული ქართული საგალობლების სამზე მეტი ხმით შესრულების შესახებაც, რაც საფუძვლიანადაა შესწავლილი ქართულ მეცნიერებაში (ჯავახიშვილი, 1990; შულღიაშვილი, 2001; სუხიაშვილი, 2002).

იოანე ბატონიშვილის (XVIII ს.) „კალმასობასა“ და „ნოტის გვარნი ქართულისა გალობისანი“-დან (ბატონიშვილი, 1984) ირკვევა, რომ XVIII საუკუნის საქართველოში არსებობდა გალობის შესრულების ორი ფორმა, ორი ტრადიცია, მგალობელთა ორგვარი გუნდი – „სამთა მგალობელთაგან“ შედგენილი და **სადღესასწაულო**, ექვსი ხმისაგან შემდგარი. სამზე მეტ ხმინი ქართული გალობის არსებობის ფაქტს ადასტურებენ ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანი (ჯამბაკურ-ორბელიანი, 1861), დავით მაჩაბელი (მაჩაბელი, 1864), წმიდა მღვდელთმთავარი ალექსანდრე ოქროპირიძე (ეპისკოპოსი ალექსანდრე, 1881ა,ბ), აკაკი წერეთელი (წერეთელი, 1884) და სვიმონ გუგუნიავა (გუგუნიავა, 1884). XIX საუკუნის პერიოდიკაში ეს მოვლენა ხშირად მოიხსენება, როგორც სამწეხარო დანაკარგი.

ისტორიულ წყაროებში მოცემულ სამ და უმეტესხმინი გუნდის ხმათა აღმნიშვნელი მუსიკალური ტერმინოლოგიის შესწავლის შედეგად ივანე ჯავახიშვილმა დაასკვნა, რომ სამზე მეტი ხმით შემსრულებლობა „...საქართველოში, **თუ ამზე უწინარეს არა**, XVI საუკუნიდან მაინც და მაინც უნდა ყოფილიყო“ (ჯავახიშვილი, 1990: 268).

ქართული გალობის დიდ მოამბეს, ვასილ (ეპისკოპოსი სტეფანე) კარბელაშვილს სამომავლოდ შესაძლებლად და საჭიროდ მიაჩნდა ამ ტრადიციის აღდგენა. ეს ჩანს იმაში, რომ მან „ცისკარში“ შეიტანა „დიდი კვერექსი ოთხი ხმითა“ და ასევე მის შემდეგ ციტატაში: „...უმჯობესია ჯერ იმ სამ ხმაზედ გავრცელდეს მკვიდრად არა მარტო წირვის წესი, არამედ რვა ხმა ტროპარ-დოდმატიკები და ძლისპირნი. შევასწავლოთ, შევაყვაროთ ჩვენს შვილებს ძალა და მნიშვნელობა გალობისა, შემდეგ კი ადვადგინოთ ქართული გალობა წინანდებურად ათსა, ცხრასა, რვასა და ექვს ხმაზედ“ (კარბელაშვილი, პირადი ფონდი, 104).

XIX–XX საუკუნეთა სანოტო ხელნაწერებსა თუ გამოცემებში არსებულ მრავალ ათასეულ სამხმინ საგალობელთა გვერდით, ძალიან მცირე რაოდენობის სამზე მეტხმინი ნიმუშებია შემორჩენილი.

დასავლურ-ქართული სამკალობლო ტრადიციის ამსახველ სანოტო მასალაში, სამზე მეტი ხმით გალობის ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშია ფილიმონ ქორიძის „ლიტურგიაში“ (ქართული გალობა. ლიტურგია, 1895:151) და წმიდა ექვთიმე აღმსარებელის (კერესელიძე) ხელნაწერ Q-674-ში (კერესელიძე, Q-674:164) დაფიქსირებული ოთხ- და ხუთხმიანი ფრაგმენტები განიცადედან „აქედით უფალსა. ალილო არწივი“ (მაგ. 1).

„განიცადეს“ ხუთხმიანი ფრაგმენტის ანალიზის დროს, მკვლევარი დავით შუღლიაშვილი (შუღლიაშვილი, 2001) აღექსანდრე ეპისკოპოსისეული დეკრეტიდან დარად, მოქმედს, მოძახილსა და ბანს „ძირითადს“ უწოდებს, ხოლო დანარჩენ ხმებს – დამატებულ, „ნართაულ“ ხმებს. თუ რომელია ამ ფრაგმენტებში „ძირითადი“ ხმები, შეგვიძლია დავინახოთ იმავე კრებულის №62 „მღვდელთმთავრის რომელნი ქერუბინთა“-ში, რომელშიც ორჯერაა მოცემული „განიცადეს“ ხუთხმიანი მუხლის ჰანგი სამხმიანი შეწყობით (მაგ. 2).

„განიცადეს“ სამზე მეტ ხმიან ფრაგმენტში „ნართაული“ ხმები ტრადიციული ხმათშეწყობის ხერხებით, „ძირითად“ ხმათა აგების კანონზომიერებების იდენტურადაა აგებული. პირველ მაგალითში თვალსაჩინოა, რომ ხუთხმიანობას წარმოქმნის მოქმედთან შებანებული მოძახილისა და ბანის ორ-ორი ვარიანტი, ოთხხმიანობა კი მიღებულია ბანის ორი ვერსიის ერთდროული აუღერებით. მეორე მაგალითში მოყვანილ სამხმიან მუხლებში ქვედა 2 ხმა აგებულია ხუთხმიანი ნიმუშის მოძახილისა და ბანის დაბალი ვარიანტების იდენტურად. ეს მუხლი არ შეგვხვედრია ასეთი სახით, მაგრამ, დასაშვებია, რომ სამხმიანი შესრულებისას, მოძახილს და ბანს ხუთხმიანი ნიმუშიდან II და IV ხმების (ანუ მაღალი მოძახილისა და მაღალი ბანის) „პარტია“ შეესრულებინათ. ამ შემთხვევაში ეს უმშვენიერესი მუხლი ბევრად უფრო სადა, „ჩვეულებრივ“ და „რიგით“ სტრუქტურას და განწყობას შეიძენდა (მაგ. 3). როგორც ვხედავთ, ქორიძისეულ ოთხ- და ხუთხმიან ნიმუშში ხმათა რაოდენობა გაზრდილია **მოძახილის და ბანის ორ-ორი ტრადიციულად, ჩვეულებრივად⁴¹ აწყობილი ვარიანტის ერთდროულად ჟღერადობით.**

აღსანიშნავია, რომ ხუთხმიანი მუხლის სამხმიანი ვარიანტი უაღრესად განვითარებულია ხმათასვლის თვალსაზრისით. აქ ხმები ერთმანეთისაგან სადა ან ნამდვილი კილოს, ან თუნდაც კარბელაშვილთა გალობისათვის წარმოუდგენლად დიდი ინტერვალური მანძილით არიან დაშორებულნი და ორი ოქტავით განსაზღვრული ბგერითი სივრცე აქვთ მოცული. საგულისხმოა, რომ ამ „რომელნი ქერაბინთაში“ ხშირია ოქტავური თანაბგერადობებით დამუხლება, რაც მხოლოდ რთული, გამშვენებული სტილის საგალობლებში გვხვდება. თვითონ ჰიმნიც, საბოლოოდ ოქტავით მთავრდება (მაგ. 2). სავარაუდოა, რომ ოქტავური კადანსები ქართულ გალობაში პოლიფონიური და კილოჰარმონიული აზროვნების განვითარების ახალი ეტაპის ნიშანია, **რომელშიც კილოს მონოტონიკურობის პრინციპთან ერთად თანაარსებობს საყრდენთა ოქტავური გაორმაგების მოვლენა.** ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ ამ – „მღვდელთმთავრის რომელნი ქერაბინთა“-ს – ტიპის ქორიძისეუ-

ლი საგალობლები ქართული საეკლესიო მუსიკის უკიდურესი განვითარების ეტაპს ასახავს ხმათასვლის, ხმათშეწყობის, აკორდიკის, კადანსირების, კილო-ჰარმონიის, რიტმის თვალსაზრისით. **ამავე ტიპის, გამშვენებული სტილის ჰიმნია „განიცადე“, სადაც გამშვენების ერთ-ერთ ხერხად უკვე სამზე მეტხმთანობაცაა გამოყენებული.**

ვასილ კარბელაშვილის არქივში დაფიქსირებულ სამზე მეტხმთან საგალობლებშიც, „ზემრავალხმთანობა“ „ჩვეულებრივი“ სამხმთანობიდანაა წარმოებული. ამ ჰიმნებში „ნართაული“ ხმები აგებულია „ძირითადი“ ხმების ვარიანტული დუბლირების საშუალებით. დამატებული ხმები მოძახილის ანბანის სხვადასხვა საფეხურიდან, სხვადასხვა რეგისტრში, მოძრაობის რომელიმე ალტერნატიული (პარალელური, სარკისებური, იმპროვიზაციული ხასიათის მქონე საქცევის ჩართვით) სახის მქონე ვარიანტს წარმოადგენენ. ამასთან, მოძახილის დუბლირებულ ვარიანტებს ერთი სახის (უფრო იმპროვიზაციული) მოძრაობა ახასიათებთ, ხოლო ბანის დუბლირებულ ვარიანტებს კი ასევე იდენტური (ძირითადად მდორე) მოძრაობა. არქეტიპული, ასე ვთქვათ, ვირტუალური სამხმიანი ორიგინალის „ძირითად“ ხმებს, ემატება მათთვის დამახასიათებელი მოძრაობისა და გამშვენების მქონე „ნართაული“ ხმები (მაგ. 4).

ძირითადი და ნართაული ხმები მისდევენ, ებანებიან (უბანებენ) მოქმელს და ვერტიკალში წარმოქმნიან საკმაოდ რთულ ჰარმონიულ შეხამებებს, „სრულად მოიცავენ ხმოვან სივრცეს“ (შუღლიაშვილი, 2001), იქამდე, რომ ხანდახან, კლასტერული ხმოვანებებიც კი ჟღერს, განსაკუთრებით II ხმთან ნიმუშში (მაგ. 5).

მოძრაობის სახეთა გათვალისწინებით ცხადია, რომ ხმები სამ ნაწილად – მოქმელად, მოძახილის ვარიანტებად და ბანის ვარიანტებად არის გაყოფილი.

რვა (ფრაგმენტულად – ცხრა) ხმთან „მოვედით თაყვანის-ვსცეთ“-შიც (მაგ. 6) ჟღერადობა სამი ჯგუფისაგანაა წარმოქმნილი – მოქმელის, „მოძახილების“ ჯგუფისა და „ბანების“ ჯგუფისაგან. მოქმელის ქვემო, პირობითად, „მოძახილების“ ორი პარტია (II-III სტრიქონები) ერთმანეთის ვარიანტს წარმოადგენს. კარბელაშვილი ამ ორ ხმას აწერს „II ა“ და „II ბ“, ე.ი. ეს ორი ხმა აღქმულია, როგორც ერთი მთლიანის ერთდროულად მოცემული ორი ნაწილი, როგორც მოძრაობის ალტერნატიული სახეების გამოყენებით აგებული და ერთმანეთის მიმართ ვარიანტულად დუბლირებული ორი ხმის ერთდროული ჟღერადობით მიღებული ხმოვანი შრე. ასეთივე „ხმოვან შრეს“ წარმოადგენს IV-VIII სტრიქონებზე ჩაწერილი ხმათა ჯგუფიც, ფაქტობრივად, სხვადასხვა სიმაღლეზე და რეგისტრში აგებული ბანის ხუთი ვარიანტი.

მნიშვნელოვანია, რომ არც ერთ ნიმუშში არ ხდება **ტრადიციული ფორმულების მატარებელი ხმის** – მოქმელის პარტიის გამრავლება-დუბლირება. უფრო მეტიც, მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება რომელიმე ხმა მოძრაობისას მოქმელის მაღლა ხედება, ან მთლიანად მის ზემოთ ჟღერს, მოქმელს მაინც ნომერი I უწერია, ხოლო პარტიტურაში სანოტო სისტემის პირველ სტრიქონზეა ჩაწერილი. თუმცა, ამავე დროს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ

საგალობელში მთქმელის ინტონაციათა მიმოხერა და რიტმი არის სტიმული და განმაპირობებელი დანარჩენი ხმების მოძრაობისა, მათში სხვადასხვა ინტონაციური საქცევების თუ ნაგებობათა ჩასმისა. საგალობლებში ისეთი სურათია, ისეთი ფაქტურაა, რომ, თითქოსდა, მთქმელის პარტიაში არსებული ინტონაციის „ემანაცია“ მომხდარა ქვედა ხმებში.

ამრიგად, ქორიძე-კარბელაშვილისეულ სამზე მეტხმიან საგალობლებში გამოიკვეთა მათი მთავარი მახასიათებელი – პოლიფონიურ ქსოვილში სამი ძირითადი პლასტის, სამი შრის არსებობა, რომელთა შორის პირველი, როგორც „თქმის“, კანონიკური ჰანგის შემცველი, მკაფიოდ წარმოაჩენს თავის განსაკუთრებულ ფუნქციას. მიუხედავად ხმათა რაოდენობისა, ზედა შრის არეალში მხოლოდ I ხმა, „მთქმელი“ მოიზრება. ხოლო II და III ხმებს ერთვის ე.წ. „ნართაული“ ხმები, რომლებიც მათ დუბლირებენ ან სარკისებურად აირეკლავენ. მოძახილსა და ბანს შესაძლოა ასეთი რამდენიმე ნართაული ხმა დაერთოს. **მრავალხმიანობა აქ მრავალშრიანობადაა გარდაქმნილი.**

დასაშვებია, რომ კარბელაშვილისეულ სამზე მეტხმიან ჰიმნთა მუსიკალური ქსოვილის გარკვეულ კომპონენტებში თავად მისი საკომპოზიციო ინიციატივაც იყოს გამოვლენილი, მაგრამ ერთი რამ უდავოა – დიდი მგალობლის ჩანაწერები უდიდეს ნდობასა და მეცნიერულ ინტერესს იმსახურებენ. მით უმეტეს, რომ ქორიძე-კარბელაშვილისეული სამზე მეტხმიანობა გარკვეულწილად თანხვედრა XIX საუკუნის ავტორთა მიერ აღწერილ სამზე მეტხმიანობის ტიპს. საგულისხმოა, აგრეთვე, ისიც, რომ ქორიძისა და კარბელაშვილის ამ საგალობლებში ნართაული ხმები, ხმის წარმოქმნის იდენტური ხერხებით, ხმათასვლის და ხმათშეწყობის მსგავსი მეთოდით არის წარმოებული. ვფიქრობთ, ეს ყოველივე გვაძლევს უფლებას, რომ ქორიძისეული და კარბელაშვილისეული სამზე მეტხმიანობა ამ ტრადიციის ბოლო ნიმუშებად ჩავთვალოთ.

თუ შევაჯერებთ XVIII-XIX საუკუნეთა ცნობებისა და XIX საუკუნეთა სანოტო წყაროების მონაცემებს, გამოდის, რომ პოლიფონიის ამ ტიპში უმთავრესი ხმაა მთქმელი, ხოლო დანარჩენები კი, მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებენ რა ჰანგის სხვადასხვა მუსიკალურ ელემენტებს, ამა თუ იმ ხმისათვის, როგორც ტემბრულ-ესთეტიკური სიმბოლო-სახისათვის [მოძახილი, ბანი, კრინი („ძალიან წვრილის, წმინდის ხმით“), ზილი („ატკობს“), დვრინი („აგრგვინებს“)] მახასიათებელი იმპროვიზაციული სვლებით აიგებიან შესაბამის რეგისტრში.

იოანე ბატონიშვილის, დავით მაჩაბლის, ალექსანდრე ეპისკოპოსისა თუ აკაკის ცნობებიდან ჩანს, რომ ნართაული ხმები ტრადიციულ სამხმიან ნაგებობას ემატებიან ჰეტეროფონიის მსგავს პოლიფონიურ წარმონაქმნად.

სანოტო ნიმუშებში ნართაული ხმა აიგება სამხმიანობაში შემუშავებული ხმათასვლის ტრადიციული ტექნიკით, მაგრამ უჩვეულო კონტექსტში. ნართაული ხმის ჩვეული, „ქართული“ ინტონაციით, მისი კანონიკური ჰანგისადმი შემბანებული „მიმოხერით“ მიიღება ტრადიციული აზროვნებისათვის ნოვატორული ხმოვანებები. ნართაული ხმა, ერთი მხრივ, გააზრებული და ჩამოყალიბებულია, როგორც ტრადიციული საეკლესიო მრავალხმიანობისათვის

ჩვეული სტრუქტურა, როგორც კანონიკური პანგის და მასთან ერთად რომელიმე „ძირითადი“ ხმის შემბანებელი; მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ჩვეული პორიზონტალური სტრუქტურა, სამგალობლო ვერტიკალის შემადგენელი ნაწილი, სრულიად არატრადიციული კონტექსტითა და ფუნქციით გამოიყენება – არა როგორც ბუნებრივი მოძახილი ან ბანი, **არამედ როგორც დამატებული ნაწილი ტრადიციული სამხმიანი სტრუქტურისა, რეგისტრული, ტემბრული და პარმონიული ფერადოვნების შემომტანი უკვე დასრულებულ და გააზრებულ სამხმიანობაში.**

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ სამხმიან გამშვენებულ საგალობლებში გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც ესა თუ ის ხმა მისთვის უჩვეულო რეგისტრში და „სადა“ ან „ნამდვილი“ სტილის ჰიმნებისათვის ნაკლებად ტიპური სვლებით აიგება. ეს ძირითადად გამშვენების ხერხია და კონკრეტულად გამოიხატება პანგის შემადგენელი საქცევისა თუ ბრუნვის შეცვლით „დედანი“ კილოსაგან ინტერვალური სიმაღლით დაშორებული, ალტერნატიული საქცევითა და ბრუნვით. ამ დროს ფაქტობრივად, გამშვენების ერთ-ერთ ხერხად ხმის არატიპურ რეგისტრში აუღერებაც არის გამოყენებული (მაგ. 7).

ჟღერადი სივრცის უკიდურეს საზღვართა „დაპყრობა“ პანგის უჩვეულო რეგისტრში ატყორცნით (თუ რეგისტრულ სიღრმეებში „ჩაშვებით“) და, შესაბამისად, მისი განსხვავებული ვოკალური პოზიციით და ტემბრით თქმა, მელოდიური, პოლიფონიური და პარმონიული აზროვნების განვითარების შედეგია. სავარაუდოა, რომ ტრადიციულ სამხმიანობაში მსგავსი ხერხების გაჩენა-არსებობამ ბევრწილად განაპირობა მანამდე არა-გამოყენებადი რეგისტრული თუ ტემბრული პლასტების „ემანსიპირება“ მუსიკალურ აზროვნებაში.

ხმათასვლის უკიდურესი განვითარება, რეგისტრული და ტემბრული მრავალფეროვნების აქტიური გამოყენება გამშვენების ხერხად ახალი ტემბრულ-რეგისტრული გამომსახველობისა და, საბოლოოდ, ახალი მუსიკალურ-ესთეტიკური სახის წარმოქმნის წინაპირობად იქცევა.

ამ პროცესის შედეგად მიგვაჩნია კრინის, წვრილის, სტვინის, ზილის, დვრინისა თუ ღუმბის წმინდა მუსიკალური ტემბრულ-რეგისტრული კატეგორიების მხატვრულ-ესთეტიკურ სიმბოლო-სახეებად გარდაქმნა და მათი ტრადიციული სამხმიანობისათვის დართვა-დამატება.

ცხადია, რომ საგალობლის ფაქტურის სივრცული განვითარების მსგავსი ტენდენცია სამხმიანი პოლიფონიური აზროვნების უკიდურესი განვითარების ეტაპზე მოხდებოდა: სამზე მეტი ხმით ჟღერადი მატერიის მაქსიმალური „ათვისების“ პროცესი დაიწყებოდა ამ მხრივ სამხმიანობის შესაძლებლობათა ზღვართან მიახლოების შემდეგ.

ჩემი აზრით, დამატებითი ბგერითი სივრცის ათვისების მოთხოვნილება მას შემდეგ უნდა გაჩენილიყო, როდესაც სამი ხმისათვის „ჩვეული“ ან მისაწვდომი ბგერითი სივრცე სრულად იქნებოდა დამუშავებული რეგისტრულ-ტემბრული მრავალფეროვნების თვალსაზრისით. ამ სივრცის შემდგომი გა-

ფართოება კი, როგორც ვხედავთ, მოხდა ნართაული ხმებით, როდესაც ტრადიციული სამივე ხმა სხვადასხვა რეგისტრს (შესაბამისად – სხვადასხვა ტემბრით) მაქსიმალურად მისწვდა და ხმათასვლა-ხმათშეწყობის ურთულესი, მაგრამ ტრადიციული ტექნიკით კანონიკურ სამხიანობას ახალი ჰორიზონტალური სტრუქტურა დაემატა.³

სავარაუდოა, რომ ადამიანის ხმის რეგისტრული შესაძლებლობების მაქსიმალურ გამოყენებასა და ტემბრულ მრავალფეროვნებასთან ერთად სწორედ ჟღერადი მატერიის სივრცული საზღვრების გაფართოება იყო მიზეზი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ისეთი ფენომენების არსებობისაც, როგორიცაა კრიმანჭული და გამყივანი, ან გურულ-აჭარულ ოთხხმიან ნაღურებში შემხმობარისა და ბანის ერთდროული ხმოვანება.⁴

პოლიფონიის ამ ტიპის შესახებ მსჯელობისას კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება უნდა გავიხსენოთ. კერძოდ კი, ის, რომ სამი ხმით მუსიციზაცია ქართველისათვის არაა პანგის გამშვენება პოლიფონიის, ან ჰარმონიული ფერადოვნების შექმნის გზით, თუმცადა, პოლიფონიის ფორმათა სიუხვე, მათი უკიდურესი დახვეწილობა და ხმათა სვლის შედეგად მიღებული უნიკალური ვერტიკალური ბგერათშეხამებანი სამხმოვანი მუსიციზაციის პროდუქტია.⁵ სამი ხმის შეწყობით მუსიციზაცია ქართველი Homo Polyphonicus-ისათვის (ზემცოვსკი, 2003:35) ჩვეულებრივი, ბუნებრივი ფორმაა მუსიციზაციისა, მღერის ან გალობის იმანენტური, ორგანული სახე და თვისებაა.

სხვა საქმეა ჩვენი საანალიზო მოვლენა – ტრადიციული სამხმიანობისათვის, ტემბრულ-რეგისტრული ფერადოვნებისა და სისავსის ეფექტის მემკვიდრეობით გასამშვენებლად, „ნართაული“ ხმების დამატება. **აშკარაა, რომ სამზე მეტხმიანობას ესთეტიკური ფუნქცია ჰქონდა** და ტრადიციულად ქცეულ, ზეპირი ტრადიციით ჩვენამდე მოღწეულ ძველ ქართულ პროფესიულ – სასულიერო – მუსიკაში ახალი პროფესიულ-საკომპოზიტორო ტენდენციების ჩასახვაზე მიუთითებს. სამზე მეტხმიანობის რიგი თავისებურებები („მეორადი“, პეტეროფონული წარმოშობა, ხმების როლის ფუნქციური გადანაწილება „ძირითად“ და „ნართაულ“ ხმებად და ა.შ.) უცხოა ქართული ტრადიციული სამხმიანობისათვის. თუ მხედველობაში მივიღებთ კარბელაშვილის სიტყვებს გალობის შემდგომი განვითარების აუცილებლობასთან დაკავშირებით, აქ საქმე უკვე გალობის განვითარების მიზნით ქართული ტრადიციული პოლიფონიური აზროვნებისათვის შესატყვისი ახალი კომპოზიციური ტექნიკის გამოყენებასთან გვაქვს.

„ახალი“ – შუა საუკუნეთა მუსიკალური პრაქტიკის და თეორიის სპეციფიკის გათვალისწინებით, სპეციფიკური მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ – რეგოლაციური ძვრები შუა საუკუნეთა საქართველოს მართლმადიდებლურ კულტურასა და მსოფლმხედველობაში წარმოუდგენელია. ყოველივე ახალს ამ ტიპის კულტურებში წინ ხანგრძლივი მოსამზადებელი ეტაპი უნდა უძღოდეს და განპირობებული უნდა იყოს სათანადო კულტურული, ისტორიული და ფილოსოფიურ-სოციალური დეტერმინანტებით. შესაბამისად, თუკი ივანე ჯავახიშვილი, ჩვენამდე მოღწეულ ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით, სამზე

მეტი ხმით მუსიციერების პრაქტიკას „არაუგვიანეს“ XVI საუკუნეში ვარაუდობს, ამ მოვლენის წანამდევრების არსებობა შედარებით ადრეულ საუკუნეებში უნდა ვიგულისხმოთ.

ერთ-ერთი ასეთი და, ალბათ, უმთავრესი წანამდევარი, როგორც ზემოთაც ვთქვით, ტრადიციული სამხმიანი პოლიფონიის უკიდურესი განვითარება იქნებოდა. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია მუსიკალური აზრის გასამშვენებლად, ინტონაციის გასამდიდრებლად, გასამრავალფეროვნებლად ქართული მუსიკალური აზროვნების მიერ მისთვის ახალი და უჩვეულო (თუნდაც, წინარე პროცესებით დეტერმინებული) ხერხების გამოყენება, უკეთუ ტრადიციული სამხმიანობა განვითარების და ტრადიციული მეთოდებით გამშვენების უმაღლეს, საეტაპო, ამომწურავ ზღვარს არ იქნებოდა მიღწეული.

როგორც ვარაუდობენ, ტრადიციული სამხმიანობის განვითარების უმაღლესი, კლასიკური ეტაპი ქართული კულტურის განვითარების კულმინაციურ პერიოდს უნდა დამთხვეოდეს (წურწუშია, 19913), ვინაიდან, წერილობითი წყაროების საფუძველზე, სამზე მეტხმიანი საგალობლების არსებობას ქართული მუსიკის ისტორია უკვე XVI საუკუნეში ადასტურებს. როგორც ჩანს, ეს მუსიკალური მოვლენა ტრადიციული სააზროვნო-პოლიფონიური ხერხებით გალობის გამშვენებისა და ტრადიციული საეკლესიო სამხმიანობის განვითარების **კლასიკური კულმინაციური ეტაპის შემდგომ უნდა გაჩენილიყო**. ამ ეტაპს კი, როგორც ცნობილია, XVI საუკუნესა და მის წინა – მონღოლთა გამანადგურებელი შემოსევებისა და ბატონობის – ხანაზე ადრე, XI-XIII საუკუნეებში ვარაუდობენ.

მართალია, სამზე მეტხმიანი გალობის (ჩვენამდე მოღწეული წერილობითი წყაროების მიხედვით ჯერ-ჯერობით დადგენილი) წარმოშობის პერიოდს არ იყო დალხენილი საქართველოსთვის, მაგრამ, ჩვენი აზრით, შედარება არც შეიძლება მონღოლური უბედურებისა შემდგომი პერიოდის ძნელბედობასთან.⁶ გარდა ამისა, სამზე მეტი ხმით გალობის გამშვენება, როგორც ვთქვით, ახალი ეტაპია ქართული პოლიფონიური აზროვნების განვითარებაში, მისი წინა ეტაპი კი, როგორც **მკაცრად სისტემური კულტურის ორგანული ნაწილი**, ემთხვევა ამ კულტურის განვითარების კულმინაციურ მომენტს, ანუ ჩვენი სახელმწიფოსა და კულტურის ისტორიის „ოქროს ხანას“ – XI-XIII საუკუნეებს.

შენიშვნები

¹ „რომელნი ქერაბინთა“-სეულ ხმათშეწყობას „ტრადიციულსა“ და „ჩვეულებრივსა“ მეტად, გარკვეული მოსაზრებით, შეიძლება, გამონაკლისი და განსაკუთრებული შემთხვევა ვუწოდოთ, ვინაიდან ასეთი ტიპის პიმნები შედარებით ნაკლები რაოდენობისა გვაქვს. მაგრამ, ფაქტია, რომ განვითარების რომელიმე ეტაპზე ჩვენმა საეკლესიო პოლიფონიამ ნამდვილად მიღწია განვითარების ამ დონეს და სამგალობლო ტრადიციაში ასეთი ტიპი არსებობდა. პირველ რიგში, სწორედ ასეთი

საგალობლების მცოდნეთაგან იწერდა ჰიმნებს ფ. ქორიძეც.

² წერილობითი წყაროებიდან ჩანს, რომ კრინი მთქმელზე მაღლაა, ზილი – მთქმელსა და მოძახილს შორის, ღვრინი ფაქტურის ტესიტურულ სიღრმეებს წვდება. ხოლო კარბელაშვილისეულ და ქორიძესეულ სანოტო ნიმუშებში, 5-6-ზე მეტხმიანობის შემთხვევაში საქმე ჟღერადი სივრცის მაქსიმალურად მოცვასთან გვაქვს.

³ მხედველობაში გვაქვს შემთხვევები, როდესაც სამხმინ ქსოვილში ხმების მაქსიმალური ამოძრავება, გადაჯვარედინება, ტრადიციულ მუხლთა და საქცევთა საპირისპირო, სარკისებური ინვერსიების წარმოქმნა მთქმელში, მასზე მაღლა მოძახილის (და ხანდახან ბანისაც კი) ატვორცნა, ან მოძახილისა და ბანის მიერ მთქმელისაგან დიდი ინტერვალური მანძილით დაშორება და ამ გზით სამხმინობის პირობებში უკიდურესი ტესიტურული საზღვრების მოცვა, ლინეარული განვითარების ჟამს ინტონირების და ხმათასვლის ამპლიტუდის მაქსიმალური გაზრდა; მთქმელი და მის კვალდაკვალ მოძრაი, მასთან „ჩაწული“ მოძახილი და ბანი უკიდურესად ამოძრავებულ კონტურს წარმოქმნიან და ხშირად ორი ოქტავით განსაზღვრულ ბგერით სივრცესაც მოიცავენ ხოლმე. ამის მაგალითები გამშვენებულ გალობაში მრავლადაა.

⁴ ზედა ხმებთან შემხმობარის კვინტური, ხოლო დაბალი ბანის უფრო დიდი ინტერვალური კოორდინაციის მხრივ, ეს მოვლენა, გარკვეულწილად ენათესავება სამგალობლო ოთხხმიანობას.

⁵ უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მუსიკის სამხმინი განხორციელების პროცესია, თანმდეობაა და სიცოცხლეა, მრავალფეროვანი და დახვეწილი პოლიფონიური ტიპებისა თუ ბგერათშეხამებების წარმოქმნაა.

⁶ როგორც ცნობილია, მონღოლთა შემოსევების ეპოქაში, ვიდრე გიორგი ბრწყინვალემდე, ქართულ კულტურას გადარჩენის, შენახვის ეტაპი ჰქონდა.

დამოწმებული ლიტერატურა

ბატონიშვილი, იოანე. (1984). *კალმასობა*. კრებულში: ქართული პროზა, წიგნი VI. რედაქტორი გრიგოლ აბაშიძე და სხვ. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

გუგუნავა, სვიმონ. (1884). „ქართული გალობის გამო. წერილი ქუთაისიდან“. *გაზ. დროება*, №71.

ეპისკოპოსი ალექსანდრე. (1881ა) „ძველი ქართული საეკლესიო გალობისა და ხორის პირობაზედ“. *გაზ. დროება*, №145.

ეპისკოპოსი ალექსანდრე. (1881ბ) „ძველი ქართული საეკლესიო გალობის და ნოტების შესახებ“. *გაზ. დროება*, №156;

ზემცოვსკი, იზალი (2003). „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტობა“. კრებულში: *ტრადიციული*

მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. გვ. 35-44. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანი, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

კარბელაშვილი, ვასილი. პირადი ფონდი. № 104. ინახება კიკეელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

კერესელიძე, ექვთიმე. ხელნაწერი Q-674 – „მღვდელთ-მთავართათვის და მღვდელთათვის სამი წირვის წესი. თვისის სრული წლის ყოველ-გვარი დღესასწაულთა საგალობლებით.“ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

მაჩაბელი, დავით. (1864). „ქართველთა ზნეობანი“. ჟურნ. ცისკარი 5. გვ. 40-73.

სუხიაშვილი, მაგდა. (2002). „ქართული საეკლესიო გალობის ტრადიციის უარყოფის ცდები“. კრებულში: ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები. გვ.40-61. რედაქტორი ანდრიაძე, მანანა. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ქართული გალობა. ლიტურგია. (1895). იოანე ოქროპირისა, მღვდლისა და მღვდელთ-მთავრისათვის. გადაღებული ფილიმონ ი. ქორიძის მიერ. გადმოცემული ანტონ ნ. ღუმბაძისა, დიმიტრი რ. ჭავჭავაძისა, მთავარ-დიაკონის რაუდენ თ. ხუნდაძისა და ივლიანე წერეთლისაგან. რამდენიმე საგალობელი გადმოცემულია მელქისედეკ გ. ნაგაშიძისა და მღ. ნესტორ ე. კონტრიძისაგან. პარტიტურა №1. ტფილისი: გამოცემა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა (ე. კერესელიძისა, გ. გუგელიძისა და ს. ლოსაბერიძისა).

შუღლიაშვილი, დავით. (2001). „ქართული გალობის „უნისონური“ მრავალ-ხმიანობა“. კრებულში: სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. გვ.101-118. პასუხისმგებელი რედაქტორი წურწუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

წერეთელი, აკაკი. (1884). „რამდენიმე სიტყვა ქართული გალობის აღდგინების გამო“. გაზ. დროება, №40, 22 თებ. (გვ.1-3).

წურწუშია, რუსუდანი. (1991). „წინათქმა“. კრებულში: ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. რედაქტორი წურწუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. გვ. 3-10.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ხელოვნება.

ჯამბაკურ-ორბელიანი, ალექსანდრე. (1861). „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი“. ჟურნ. ცისკარი №1. გვ.141-160.

მაგალითი 1. განიცადე „აქებდით უფალს“. „ალილო არწივი“. ფრაგმენტები
Example 1. Communion anthem *Exalt ye the Lord our God. Alilo Eagle.*
Fragments



მაგალითი 2. „მღვდელმთავრის რომელნი ქერუბიმთა“. ფრაგმენტები
Example 2. *Let as the cherubs.* Fragments



მაგალითი 3. ფრაგმენტი სუთხმიანი ნიმუშიდან. განიცადე „აქედით უფალსა“.
„ალილო არწივი“

Example 3. Fragments from the five-part specimen *Exalt ye the Lord our God.*
Alilo Eagle



მაგალითი 4. კარბელაშვილის არქივში დაცული სამზე მეტხმიანი კვერეკსები.
Example 4. More than three-part chants from Karbelashvilis's archive

აღიკეთა
ფილი კვარცხელი იოანე მჭედო

მაგალითი 5. კარბელაშვილის არქივში დაცული თერთმეტხმიანი კვერეკსი
Example 5. Eleven-part chants from Karbelashvilis's archive



მაგალითი 6. კარბელაშვილის არქივში დაცული ცხრახმიანი „მოვედით, თაყვანისცემო“
Example 6. Nine-part chants from Karbelashvilis's archive *O Cam Let Us Worship*

მაგალითი 7. ხმის არატიპურ რეგისტრში აუღერება, როგორც გამშვენების ერთ-ერთი ხერხი (სტრიქონში წვრილი შრიფტით მოცემულია მთქმელის გამშვენებული ვარიანტი)

Example 7. Voice sounding in an atypical register as one of the methods of ornamentation (Line I in the small part decorated version of the lend part)



მეხსიერების მნიშვნელობა ქართული ბალობის ზეპირ ტრადიციაში

მე-20 საუკუნეში მსოფლიო არაერთი ზეპირი ტრადიციის, მათ შორის, სამწესაროდ, ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიაში სამხმინი ლიტურგიკული მღერის მივიწყების მოწმე გახდა¹. საქართველოში უკანასკნელი სამი სრული მგალობელი 1949 წელს ჩაწერა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ექსპედიციამ, რომელსაც ვლადიმერ ახოხაძე ხელმძღვანელობდა. 11 ფირის ჩაწერის შემდეგ გაიმართა დიალოგი, „თუ ვის რამდენი საგალობლის გახსენება შეუძლია“: – „ახლა რომ გონების თვალს ვავლებ ჩემს მარაგს, ერთი სამას ორმოცდაათამდე შემიძლია ასე ზეპირად რომ აღვადგინო. შენ კი, ჩემო არტემ, რამდენს შეძლებდი, რომ აღგედგინა?“ არტემ ერქომაიშვილი – „ორიათას ხუთასამდე შეუძლებდი“. „მაშინ შენ, ჩემო დიმიტრი, რა თქმა უნდა, ჩვენზე მეტი გემახსოვრება, ვინაიდან შენ შეგიძლობის დროს მთელ ამ საგალობელთა „შპარგალკების“ გულმოდგინე ჩამწერი იყავიო“, – მიმართავს ვარლამი. ამაზე დიმიტრი პატარავამ ამოიღო მომცრო ზომის, მაგრამ სქელი წიგნი და ექსპედიციის ხელმძღვანელს, ვლადიმერ ახოხაძეს ასე მიმართა: „თუ ამის გამოყენების უფლებას მომცემთ, მე სამიათას ხუთასამდე საგალობელს გიმღერებო...“ (შუღლიაშვილი, 2004: VI)².

იმის გათვალისწინებით, რომ ამ საგალობლების უმეტესობა 1-3 წუთს გრძელდება, მარტივი კვერექსებიდან დაწყებული, მრავალფრაზიანი საგალობლებით – ტროპრებით, კონდაკებით, ძლისპირებით დამთავრებული, რთული წარმოსადგენია ამგვარი რეპერტუარის ზეპირად დამახსოვრება³.

რადგან მეცნიერებს დღეს სრულ მგალობლებთან უშუალო კონტაქტის შესაძლებლობა აღარ აქვთ, საკვლევ ობიექტად საგალობლების ხუთხაზიანი სანოტო სისტემით აღბეჭდილი ხელნაწერები იქცა⁴.

1980-იანი წლების დასასრულს არქივებში დაცული მასალის სერიოზული შესწავლის დაწყებას არა ერთი სასიამოვნო აღმოჩენა უსწრებდა წინ. შესასწავლი კი ბევრი რამ იყო, მათ შორის, ნოტებზე გადაღებული გადარჩენილი საგალობლების დიდი რაოდენობა (დაახ. 8000), საქართველოს სხვადასხვა რეგიონული სამგალობლო სკოლების ნიმუშებს შორის სტილური და ჰარმონიული განსხვავება და ერთი და იგივე საგალობლის მეტად სადა თუ უადრესად რთული, გამშვენებული ვარიანტის არსებობა.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში მე-19 საუკუნემდე არა ერთი პედაგოგიური თუ თეორიული ტრაქტატია ნაპოვნი, სწორედ ამ ხელნაწერებში დღეს სრული მგალობლების შთამბეჭდავი ცოდნის გასაღები. დასაწყისისთვის კი უნდა დავაკვირდეთ სისტემის კლასიფიკაციის იმ პრინციპს, რომლის მიხედვითაც სრული მგალობლები რეპერტუარის ორგანიზებას

ახდენდნენ. ეს საშუალებას მოგვცემს, გავიგოთ ადამიანის მეხსიერების როლი საგალობლების თაობიდან თაობაზე გადაცემის პროცესში.

ბიზანტიური და დასავლეთეფროპული ტრაქტატები გვაფიქრებენ გარკვეულ პარალელებზე და იმაზე, თუ როგორი შეიძლებაოდა ყოფილიყო საგალობელთა გადაცემის პროცესი საქართველოში. მაგალითად, ვატიკანის ორგანუმის ტრაქტატის რამდენიმე გვერდი, 1210-1230-იანი წლების პარიზული ორგანუმის ძველი და იშვიათი პედაგოგიური ტექსტი (მაგალითი 1 და 2) (Busse-Berger, 2005:119)⁵ აჩვენებს, თუ როგორ ისწავლებოდა ორხმიანი კადენციები.

ტენორის მელოდიური ხაზის ვარიანტებში მოცემულია მოძრაობა ერთი ფიქსირებული ინტერვალიდან მეორისკენ, ამ შემთხვევაში, ოქტავიდან კვინტისკენ, მელოდიის ზევით. ამასთან, არსებობს დამატებითი ინფორმაციის საჭიროება: 1. დაბალ ხმას უნდა ჰქონდეს მაჩვენებელი, თუ რამდენ დარტყმას მოიცავს ზედა ხმის ვარიანტი, იმისათვის, რომ კადანსი შედგეს. 2. ზედა ხმამ უნდა იცოდეს ტენორის მელოდია იმისათვის, რომ ჰქონდეს სწორი საკადანსო სიმაღლის მოლოდინი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუ იმპროვიზებულის ზედა ხმის ხანგრძლივობას რეგენტი მიუთითებდა, მაშინ ტენორის ხმის დამახსოვრება აუცილებელი არ იქნებოდა. ყველა სხვა შემთხვევაში მისი (ტენორის ხმის) წინასწარი ცოდნის გარეშე ორხმიანობის რეალიზაცია შეუძლებელი იქნებოდა, განსაკუთრებით, როცა ტენორის მელოდია უფრო რთულდება.⁶

ზოგიერთი ადრეული ცნობა ქართული მრავალხმიანი გალობის შესახებ მე-11 საუკუნეში დასტურდება, სულ ცოტა 200 წლით ადრე ვატიკანის ორგანუმის ტრაქტატამდე (სუხიაშვილი, 2006). გიორგი მცირე ქართველი პიმნოგრაფის, გიორგი მთაწმიდელის შესახებ მოგვითხრობს, რომ: იგი ყმაწვილობაშივე „უმეტეს ყოველთა ჰასაკის სწორთა მისთასა წარებატა და საგალობელნი იგი საწელიწდონი და შეწყობილებანი იგი გალობათანი ყოველნი მეცსა შინა ზეპირით დაისწავლნა“ (გიორგი მცირე, 1987:72). ივანე ჯავახიშვილი, ერთი ხალხური ლექსის საფუძველზე, სადაც სიმღერის დროს ბანის შეწყობაზეა საუბარი, გამოთქვამს აზრს, რომ გალობათა „შეწყობილებანი“ საეკლესიო საგალობელებში ხმათა შეთანხმება-შეწყობას ნიშნავდა (ჯავახიშვილი, 1990:300). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გიორგი მთაწმიდელი ჯერ კანონიკურ ხმას სწავლობდა და შემდეგ დანარჩენ ხმებს უწყობდა.

გარდა იმისა, რომ ეს არის ქრისტიანული მრავალხმიანი გალობის უადრესი მოწმობა, იგი უდიდეს სამსახურს უწევს საგალობლის სწავლებითა და გადაცემით დაინტერესებულ მკვლევრებს. აქედან ჩანს, რომ მგალობლები ჩართულნი იყვნენ ორსაფეხურიან პროცესში: პირველად სწავლობდნენ სპეციფიკურ მელოდიებს, ხოლო შემდეგ – ამ მელოდიების ჰარმონიზებას.

დამახსოვრებული მელოდია-მოდელების „არქივის“ შექმნა (როგორც ამას მერი ქარუთერსი ვარაუდობს – Carruthers 1990) ხელს უწყობდა ძირითადი სტრუქტურული ინფორმაციის ორგანიზაციას, ჰარმონიზებული და გამშვენებული ვარიანტებისაგან მთელი რეპერტუარის ჩამოყალიბებას. 1880 წელს ფ. ა. ქვერის მიერ დაწეხებული კვლევის საფუძველზე პ. ფერეტიმ გრიგორისეულ ქორალში სამი ტიპის მელოდია-მოდელი განსაზღვრა (Levy, 1998),

რასაც შეუძლია გარკვეული დახმარება გაგვიწიოს ქართულ საგალობელთა ჰანგის ანალიზის პროცესშიც. პირველი ტიპი *centos* - აღწერილია, როგორც ცნობილი მელოდიური ფრაგმენტი, რომელიც სხვადასხვა საგალობელში გამოიყენება. მესამე მაგალითში ნაჩვენებია ერთი ასეთი მუსიკალური ფრაზა, რომელიც არაერთ გრიგორისეულ ქორალში გვხვდება (იქვე) (მაგ. 3).

რადგან ქართულ საგალობელთა თითქმის მთელი კორპუსი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მუხლების ინტონაციურ ფონდზე აგებული, ფრაზების ნასესხობის პრინციპი საერთოა. იგივეა, როცა ერთი საგალობლიდან ნასესხები მთელი მუხლი ჩაერთვის სხვა საგალობელში მისი განგრძობის მიზნით და ტექსტის გარეშე ერთ ხმოვანზე მდურდება ან ემატება მარტივ კადანსს გამშვენებისთვის. მეოთხე მაგალითი გვიჩვენებს, როგორაა გაგრძელებული სადა „ამინ“ ასეთი ხერხით.

საგალობლის ჰანგის ორი სხვა ტიპი პ. ფერეტიმ განსაზღვრა, როგორც „ორიგინალური ჰანგები“, რომელიც მხოლოდ ერთ საგალობელში გვხვდება და „პროტოტიპული ჰანგები“, რომლებიც კანონიკურ მელოდიამოდულებს წარმოადგენენ და რომელთა ახალ ტექსტებზე შეწყობაა შესაძლებელი. „ორიგინალური მელოდიები“ ისეთი თვითხმოვანი ჰანგებია, რომლებიც მოცემულია საგალობლებში „რომელნი ქერუბიმთა“ და „ქრისტე აღსდგა“ (კარბელაშვილი, 1899); „პროტოტიპული“ მელოდიები კი მელოდიური ფრაზების, მუხლების ანალოგია, რომლებიც ქართული რვახმის სისტემის ინდივიდუალურ კილოებს ემყარებიან. მკვლევარი კ. ლივი „პროტოტიპულ მელოდიებს“ ბიზანტიურ *automela-prosomoia*-ს უკავშირებს, რომელთა სხვადასხვა ტექსტთან მისადაგება ასევე შესაძლებელია. აღნიშნული მელოდიები იმდენად ცნობილი იყო, რომ „საკმარისი იყო საგალობლის ტექსტის საწყისი, პირველი ორი სიტყვა გაეგოთ, რომ მელოდიას ახალ ტექსტს უსადაგებდნენ“ (Levy, 1998: 174). საინტერესოა, რომ ამგვარი, ნებისმიერ ტექსტზე ადვილად მისასადაგებელი „პროტოტიპული მელოდიები“ ქართული გალობის ორგანიზაციისა და გადაცემის ქვაკუთხედი.

საგალობლების გადაცემის პროცესში მეხსიერების როლზე მსჯელობისას ყურადღება უნდა მიექცეს საკლასიფიკაციო სისტემების თვალსაჩინოებას. ქართული საგალობლების ორგანიზება ერთ-ერთი ორიგინალური სისტემის – რვახმის ირგვლივ ხდება⁷. აღნიშნული სისტემა განსაზღვრავს ტროპების, კონდაკების, ძლისპირებისა და საგალობელთა სხვა ჟანრების ინტონაციურ ფონდს. იმ შემთხვევაში, თუ მგალობელმა მე-4 ხმის ტროპრის მხოლოდ ექვსი ან შვიდი მუხლი ისწავლა, მას შეუძლია ეს მუხლები სხვა ტექსტებს მიუსადაგოს. მეხუთე მაგალითი მე-4 ხმის ტროპარია – საგალობელი „დღეს ცხოვრებისა“⁸, რომელშიც თითოეული მუხლი დანომრილია (1, 2, 3, 4, 5, 6) დ. შუდლიაშვილის მიერ, ხოლო ბოლო მუხლს ავტორი F-ით აღნიშნავს (შუდლიაშვილი, 1991).

მე-4 ხმის ტროპარში, მეექვსე მაგალითში, სტრუქტურული თანხმოვანებები ძირითადი, საყრდენი ბგერების სახით არიან მოცემული. ამ მაგალითში საგალობლის სამხმინი სტრუქტურა გამოკვეთილია, თუმცა ბოლომდე ნათელი არ არის – საგალობლის რომელ ელემენტს იმახსოვრებდნენ და რომელს

იმპროვიზირებდნენ. მეშვიდე მაგალითი ადარებს მე-4 ხმის ტროპრის მესამე მუხლს გელათის სკოლის რამდენიმე საგალობლის 2 და 3-ხმას (შეადარე მაგალითები 5, 6, 7 და 8). მეშვიდე მაგალითში ვერტიკალური ხაზი აღნიშნავს ბგერათსიმაღლებრივ შეთანხმებას ვარიანტების მუხლებს შორის⁹ და ამტკიცებს, რომ არსებობდა წინასწარგანსაზღვრული ჰარმონიული სტრუქტურა.

ამასთან, იმავე საგალობელს საქართველოს სხვა რეგიონიდან, გელათის სკოლის მეშვიდე მაგალითში წარმოდგენილი ვარიანტებისაგან დიდად განსხვავებული ჰარმონიული სტრუქტურა აქვს. მერვე მაგალითი აჩვენებს იმ საოცარ განსხვავებას ჰარმონიზაციაში, რომელიც თავს იჩენს გელათის სკოლის ერთი და იმავე მუხლისა (მე-4 ხმის ტროპრის მე-3 ფრაზა) და შემოქმედისა და ქართლ-კახური კილოს საგალობლების შედარებისას.¹⁰ ამ მაგალითების მიზანია აჩვენოს, რომ მაშინ როდესაც პირველი, კანონიკური ხმის ჰანგები უცვლელად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას, სხვადასხვა რეგიონში საუკუნეების მანძილზე, ქვედა ხმებმა ამა თუ იმ რეგიონისთვის დამახასიათებელი ჰარმონიული აზროვნების გავლენა განიცადეს.¹¹

ფილიმონ ქორიძე,¹² რომლის ჩაწერილიცაა გადარჩენილი ქართული საგალობლების უმეტესი ნაწილი, წერდა: „ახალ მოსწავლეთა პირველად დააწყებინებდნენ გალობის ხმით, რომელსაც ეძახოდნენ სასწავლებელ ბანს, სასწავლებელ მაღალ ბანს და სასწავლებელ დამწყებს. ეს სასწავლებელი ხმები მდგომარეობდა იმაში, რომ დამწყებს მოძახილი ანუ მაღალი ბანი მისდევდა დაბლიდან (ძირიდან) მესუთე საფეხურით პწკალისა, რომელსაც მუსიკალურად ჰქვია კვინტა. ბანი მისდევდა პირველსავე ანუ დამწყებს ძირიდან მერვე საფეხურით პწკალისა და ჰქვია მუსიკალურად ოტტავა“ (შულღიაშვილი, 2006). ვატიკანის ორგანუმის ტრაქტატის მაგალითზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ქართული საეკლესიო გალობის დამწყებმა ხმამ შემოინახა იგივე ფუნქცია, რაც ორგანუმში ტენორს ჰქონდა. შესაბამისად, მგალობელს ფიქსირებული მელოდიური მოდელის წინასწარ ცოდნაზე დაყრდნობით შეეძლო ესწავლა ხმის შეწყობა და ვარირება (ოსიტაშვილი, 1983).

მე-8 მაგალითში წარმოდგენილია მე-4 ხმის ტროპრის ერთი და იგივე მუხლი ქართლ-კახური კილოს, გელათისა და შემოქმედისა სკოლების ტრადიციებში. ეს მაგალითები საგალობლების პირველი ხმის იდენტურობას გვიჩვენებენ, მაშინ როცა მეორე და მესამე ხმები თითოეულ ტრადიციაში მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით გამოირჩევიან.

ამრიგად, როგორც ჩანს, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ოსტატი მგალობლის საქმიანობის ძირითადი ამოცანა. რა უნარი იყო აუცილებელი, რომ წმინდანისადმი მიძღვნილი ახალი ტექსტი ქართული სამხმიანი საგალობლისადმი მიესადაგებინა? პირველ რიგში, ტექსტის სვემენტებად დაყოფა. შემდეგ, მისი მისადაგება რვა ხმიდან რომელიმე ხმაზე. ამის შემდეგ მას უნდა:

1. გაეხსენებინა პირველი, კანონიკური ხმის მელოდიური მოდელი;
2. აერჩია მელოდიური მოდელების თანმიმდევრობა;

3. ტექსტი ჰანგისთვის მიუსადაგებინა, მოენიშნა საკადანსო, წართქმისა და მელოდიური მომენტები;

4. გამოეყენებინა სამ ხმაში „შეწყობილების“ ანუ ჰარმონიზების რეგიონული ხერხები;

5. გამოეყენებინა ჰანგის გასამშვენებლად ვარირებისა და ორნამენტირების რეგიონული ხერხები.

ასე, რომ მნემონიკური ანუ დამახსოვრების ერთადერთი ფუნქცია მხოლოდ მაღალი ხმის მელოდიური მოდულების გახსენება იყო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხმათა შეწყობისა და გამშვენების სამი დიდოსტატი, სრულიად ახალი ტექსტის ქართულ სამხმიანობაში გალობას პირდაპირ შეძლებდა.

ზემოთ ჩამოთვლილი ხუთი პუნქტიდან, მე-5 პუნქტი, ჩემი აზრით, ზეპირი ტრადიციის ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტია. ფილიმონ ქორიძის ცნობით: „კილო გალობაზედ აშენებდნენ ვარჯიშ გალობას. ვარჯიშში გალობა, მოკლედ რომ ვთქვათ, იყო და არის განვითარებული და დახელოვნებული გალობა, რომელშიაც ხმები მოძრაობენ თავისუფლად ერთი მეორისგან და დამოუკიდებლად მწყობრივ, თავისებრივ, და ორიგინალურ მიმოხერხვის კავშირით“ (შუღლიაშვილი, 2006) (მაგ.9): ამგვარი ვარიანტულობა და გამშვენება მგალობელს საკუთარი შემოქმედების გამოვლენის შესაძლებლობას აძლევდა, რისთვისაც ზუსტი მეხსიერება საჭირო არ იყო. ვარიანტულობა ჰანგის სტრუქტურის ძირითადი ელემენტების განმეორებასა და განმტკიცებას ემსახურებოდა, რამაც თავის მხრივ ამ სტრუქტურის შენარჩუნებას შეუწყო ხელი.

რომ შევაჯამოთ, შუა საუკუნეების ქართული ფენომენი – *შეწყობილება* (გიორგი მთაწმიდელის მიხედვით) და ფილიმონ ქორიძის მიერ აღწერილი მე-19 საუკუნის პედაგოგიური ტექნიკის ფორმა – *სასწავლებელი ხმები*, უკვე ნასწავლი მელოდიური მუხლების ჰარმონიზებას უკავშირდება. საგალობლების დიდი რაოდენობით ზეპირი გადაცემა გაგრძელდა დიდოსტატების – ვარლამ სიმონიშვილის, დიმიტრი პატარავას და არტემ ერქომაიშვილის მიერ „პროტოტიპული მელოდიების“ გამოყენების გზით; ამგვარი ტრადიცია ევროპულ და ბიზანტიურ წყაროებშიც დასტურდება. თუ პირველი ხმის ჰანგები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში შედარებით სტაბილურად, უცვლელი სახით გადადიოდა თაობიდან თაობაში, სამხმიანი ჰარმონიული სტრუქტურა მნიშვნელოვანწილად ვარირდებოდა. ეს ნიშნავს, რომ დომინანტურ მნემონიკურ ფუნქციას პირველი ხმა ასრულებდა, თუმცა დამახსოვრების საგანი ორივე (პირველი ხმა და ჰარმონიული სტრუქტურა) იყო. დაბალი ხმები, რომლების ასეთ არსებით როლს არ ასრულებდნენ საგალობლების თაობიდან თაობაზე გადაცემის საქმეში, უფრო მგრძნობიარე იყვნენ ადგილობრივი ხალხური მუსიკის ესთეტიკის მიმართ.

ამრიგად, უახლოეს წარსულში – გასულ საუკუნეში, საქართველოში მაღალგანვითარებული ზეპირი სამგალობლო ტრადიციის არსებობა საგანძურია, რომლის შედარებითი კვლევა ხელს შეუწყობს ზეპირი ტრადიციისა და გალობის შესახებ საერთაშორისო მეცნიერული ცოდნის გაღრმავებას.

შენიშვნები

¹ ავტორი მადლობას უხდის დახმარებისათვის ეკატერინე დიასამიძესა (სტატიის თარგმანი) და ნინო რაზმაძეს (მუსიკალური მაგალითების დასაბეჭდად მომზადება).

² ქართული გალობა. თერთმეტი მარგალიტი. ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შუდლიაშვილმა. თბილისი 2004. გვ. VI (დედანი: სამუელ თოიძე: “ლენინის დროშა” თბილისი, 10 ივნისი 1981).

³ შედარებისათვის: ზურაბ გოგოლაძის თქმით (ინტერვიუ, ჩაწერილი 2008 წლის 29 მარტს), თბილისის გალობისა და სიმღერის უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტები მღერიან დაახლოებით 40-50 ტროპარსა და ძლისპირს, აგრეთვე წირვის 50 საგალობელს. ამასთან თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ საგალობლების სამივე ხმა შესწავლილია ზეპირად, საეჭვოა. ვივარაუდოთ მათი დამოკიდებულება თანამედროვე მუსიკალურ დამწერლობაზე.

⁴ სისრულის სხვადასხვა ხარისხით გაშიფრული დაახლოებით 8 000 საგალობელი იქნა. ნოტებზე გადაღებული ევროპულ ხუთხაზიან სისტემაზე ისეთი მოღვაწეების მიერ, როგორებიც არიან ფილიმონ ქორიძე, რაუდენ ხუნდაძე, ექვთიმე კერესელიძე და ვასილ კარბელაშვილი. ამჟამად ინახება თბილისში, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

⁵ აღნიშნულ ტრაქტატებს, დამახსოვრების მიზნით, განსაზღვრული რიტმით წერდნენ. გარდა ამისა, ამავე მიზნით ტრაქტატში დიდი რაოდენობით განმეორებული მაგალითები გამოიყენებოდა.

⁶ მკვლევრები ანა მარია ბასა-ბერგერი (Busse-Berger, 2005) და მერი ქარუთერსი (Caruthers, 1990) აღნიშნავენ, რომ ზემოთ ნახსენები ხელნაწერი ზეპირ ტრადიციას წარმოადგენს. მათი აზრით, ამ ხელნაწერების მსგავსად, მე-16 საუკუნემდე თითქმის ყველა თეორიულმა ტრაქტატმა არათუ ჩაანაცვლა ზეპირი ტრადიცია, არამედ ამ უკანასკნელს დახმარებას უწევდა. სანოტო მაგალითებში მოტანილი მელოდიების დიდი რაოდენობა ადასტურებს აღნიშნული ტრაქტატის სასწავლო დანიშნულებას.

⁷ ოქტოხოსის სისტემა პირველად ჩნდება მე-8 საუკუნეში და მიაწერენ იოანეს დამასკიდან ან მისი შემოგარენიდან სირიაში. ის გამოიყენებოდა საგალობლების მოსაწერიებლად მრავალ მართლმადიდებლურ სამგალობლო რეპერტუარში, მათ შორის, რომში, დასავლეთ სირიაში, კობტების მიერ, სომხეთსა და საქართველოში. ქართული რეპერტუარის სისტემა განსხვავდება მეზობლების (ბიზანტიის) სისტემებისაგან იმით, რომ ის აგებულია უფრო მელოდიურ ფრაგმენტებზე, ვიდრე საკადანსო ნიმუშების კილოურ მოწყობა/მოწესრიგებაზე.

⁸ „დღეს ცხოვრებისა“ იგალობება ხარებას ყოვლადწმიდისა ღმრთისმშობლისა (25 მარტი).

⁹ აღნიშნავენ, რომ მესამე ხმის ფიგურაციებში რამდენიმე სტრუქტურული მომენტი, როგორც ჩანს, ეყრდნობა/უშვებს ორ განსხვავებულ ბეერას (C ან F; D ან G). ეს ნიშნავს, რომ მესამე ხმას შეუძლია მელოდიის პარამონიზება კვინტასა ან ოქტავაში, რაც არის ერთ-ერთი მესამე ხმის მრავალ შესაძლებლობათაგან.

¹⁰ გელათის მონასტერი მდებარეობს დასავლეთ საქართველოში და წარმოადგენდა შუასაუკუნეებში ქართული გალობის გავრცელების ცენტრს (იხ. სუხიაშვილი, 2006, ერქვანიძე, 2002). საუკუნეების მანძილზე საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში, ჩვეულებრივ, მნიშვნელოვან სამონასტრო კერებში განვითარდა ქართული გალობის საკუთარი უნიკალური სტილი. ამათგან ნოტებზე ჩაწერილი მხოლოდ სამი ძირითადი ტრადიციაა შემონახული, უმეტესად, დასავლეთ საქართველოს გელათის მონასტრის სამგალობლო სკოლიდან. სხვა ტრადიციებიდან ასევე მრავლადაა წარმოდგენილი აღმოსავლეთ საქართველოს ქართლ-კახური კილოს ნიმუშები, გადმოცემული კარბელაშვილების ოჯახის მიერ. მესამეა შემოქმედის მონასტრის სკოლა გურიაში, დასავლეთ საქართველოში, რომლის ნიმუშები გადმოცემულია რაუდენ ხუნდაძის მიერ.

¹¹ მაგალითისთვის, პარალელური კვინტა და ნონა დაბალ ხმაში, ისევე როგორც საწინააღმდეგო მოძრაობა შემოქმედის მონასტრის სკოლის ნიმუშში. ისინი ავლენს მსგავსებას ძალიან აქტიურ მესამე ხმას და ხმებში სეკუნდის, კვინტის, სეპტიმისა და ნონის ინტერვალების სიჭარბესთან, რასაც ვხვდებით დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერაში. ამის საპირისპიროდ, მესამე ხმა ინარჩუნებს გამარტივებულ პარალელურ მოძრაობას აღმოსავლეთ საქართველოს გალობის ნიმუშებში, რაც მსგავსია ბურდონული ბანისა აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში. ეს განსხვავება უნდა გაჩენილიყო საქართველოში მე-13 საუკუნიდან მონგოლთა შემოსევების შედეგად შექმნილი არასტაბილური პოლიტიკური ვითარების გამო.

¹² ფილიმონ ქორიძე (1835-1911), ცნობილი საოპერო მომღერალი, თავისი ცხოვრების უკანასკნელი 30 წელი მიუძღვნა დაახლოებით 5 ათასი საგალობლის გადაცანას დასავლურ ნოტაციაზე. ის მუშაობდა სახელგანთქმულ ოსატატ-მომღერლებთან, ანტონ დუმბაძის, რაუდენ ხუნდაძის, ივლიანე წერეთლის, დიმიტრი ჭალაგანიძისა და სხვების ჩათვლით.

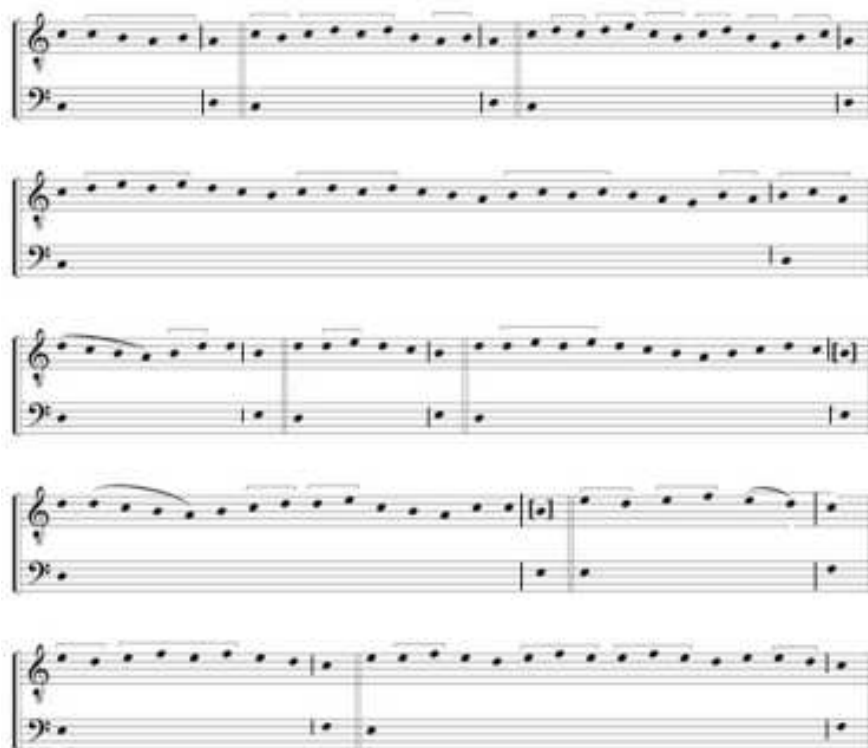
მაგალითი 1. ვატიკანის „ორგანუმ ტრაქტატის“ ნიმუში, ვატიკანი, სამოციქულო ბიბლიოთეკა, Ottav. Lat. 3025, foglio 46r. (გადმოზეჭდილია ანა მარია ბუსეს ბერგერისგან ავტორის ნებართვით)

Example 1. Vatican *Organum Treatise* example, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottav. lat. 3025, folio 46r. (reprinted from Anna Maria Busse Berger, 2005, with permission of the author)

The image shows a manuscript page from the Vatican *Organum Treatise*, folio 46r. The page is divided into two columns. The left column contains text in a Gothic script, and the right column contains musical notation. The text is in Latin and discusses the construction of organum. The musical notation is written in a square neume style on four-line red staves. The page is numbered 506 in the top left corner.

მაგალითი 2. ვატიკანის „ორგანუმ ტრაქტატის“ ნიმუში, ვატიკანი, სამოციქულო ბიბლიოთეკა, Ottab. Lat. 3025, foglio 46r. (გადმობეჭდილია ანა მარია ბუსესე ბერგერისგან ავტორის ნებართვით).

Example 2. Vatican *Organum Treatise* example, Vatican City, Ottab. lat. 3025, folio 46r. ã Biblioteca Apostolica Vaticana (reprinted from Anna Maria Busse Berger, 2005, with permission of the author).



მაგალითი 3. გრეგორისეული საგალობლის ნიმუშები (გადმოცემილია ლევისგან, გვ. 211, 1998).

Example 3. Gregorian chant *centonate* examples, Dom Cardine (reprinted from Levy, p. 211, 1998)

The image displays a musical score for Gregorian chant, consisting of six staves of music. Each staff is labeled 'Gr' and includes a 'L' (Liber) and 'C' (Cantus) number. The lyrics are in Latin, and the music is written on a five-line staff with a clef. The rhythmic notation is indicated by the 'L' and 'C' numbers.

Staff 1: L 15/3, C 31/1
In sole pro-cé-dens de thá-lamo su-o.

Staff 2: L 15/4, C 30/10
A summo usque ad sum-mum e-jus.

Staff 3: L 15/12-13, C 31/13
Excita ut salvos fá-ci-as nos.

Staff 4: L 15/10, C 31/7
Dne D. virt. et sal-vi é-ri-mus.

Staff 5: L 15/7, C 30/4
Tecum gé-nu-i te.

მაგალითი 4. „ამინ“. ქართული ჭრელის ნიმუში (ნასესხები მელოდია)
Example 4. *Amin*. example of Georgian *chreli* (borrowed melody)



მაგალითი 5. „ღღეს ცხოვრებისა“, მე-4 ხმის ტროპარი, მელოდიების ნიმუშით 1-6, + F (ფინალი)
Example 5. *Dghes tskhovrebisa*, Tone 4 *troparia* chant, with model melodies marked 1-6, +F (final)

1

ღღეს ცხოვრებისა ჩვენი სათავე არს
dghes tskhov-re-bi-sa chve-ni sa ta-ve ars

2

და საუკუნით გან და
da sa-u-ku-nit-gan da

3

უპერილია მის
pa-ri-li-a mis

3

სა - ი - დუ - მ - ლო - სა გო - შო - ცხა - დე - ბა
sa - i - du - m - lo - sa ga - mo - ts'ha - de - ba

4

რა - მე - თუ ძე ღმერთი - სა ძე - დ ქალ -
ra - me - tu dze g'her'ti - sa dze - d qal -
ra - me - tu dze g'her'ti - sa dze - d qal -

წა - ლის ო - წო - დე - ბის
წა - ლის ო - წო - დე - ბის
ts'u - lis i - ts'o - de - bis

5

და გო - ბრი - ჯელ ა - ზა - რებს შადელ - სა მის
და გო - ბრი - ჯელ ა - ზა - რებს შადელ - სა მის
da ga - bri - el a - zha - rebs shad'el - sa mis

6

რო - მელ - ხა ჭყენ - ტა ხმა - მაღ -
ro - mel - sa chven - ta khma - magh -

ღად უ - ღა - ღა - გუბთ
lad u - gha - gha - debt

F

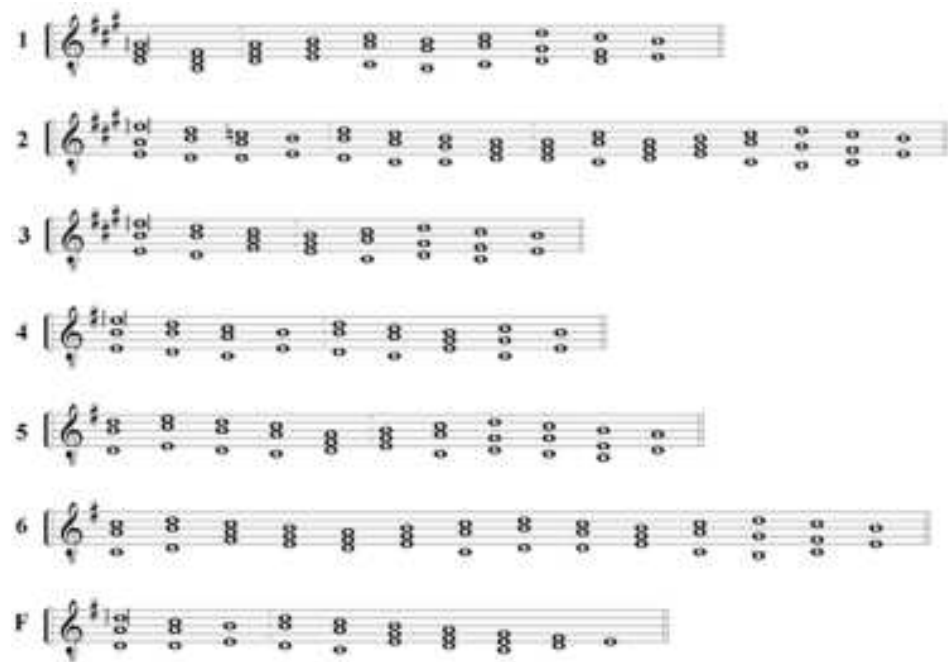
გო - ხა - რო - დენ მი - მა - დე -
gi - kha - ro - den mi - ma - die -

ბუ - ლო უ - ყა - ლა შენ - თა - ნა p
bu - lo u - pa - li shen - ta - na p

შენ - თა - ნა
Allentamento

მაგალითი 6. ძირითადი მე-4 ხმის შემცირება. ტროპარის ნიმუში (ქართული რეა ხმის სისტემა, გელათის სკოლა)

Example 6. Reduction of the basic Tone 4 *troparia* template (Georgian Oktoechos, Gelati Monastery School)



მაგალითი 7.5 საგალობლის მესამე ფრაზის შედარება. (4 ხმის ტროპარი) მეორე ხმა; შემდეგ – მესამე ხმა.

Example 7. Five chant comparison of Phrase 3 (Tone 4 *troparia*). 2nd voice, then 3rd voice

შემაღე ხმა - 2nd voice

შემაღე ხმა - 3rd voice

მაგალითი 8. 4 ხმის ტროპარის „ღღეს ცხოვრებისა“ მესამე ფრაზის შედარება სამი რეგიონული სკოლის ნიმუშებში

Example 8. Phrase 3 (Tone 4 *troparia*) from *dghes tskhovrebisa*, comparison of three regional chant school variants

- ა) გელათის მონასტრის სკოლა (ფილიმონ ქორიძე)
a) Gelati Monastery School (Pilimon Koridze)



- ბ) შემოქმედის მონასტრის სკოლა (არტემ ერქომაიშვილი)
b) Shemokmedi Monastery School (Artem Erkomaishvili)



- გ) ქართლ-კახური სკოლა (ვასილ კარბელაშვილი)
c) Kartl-Kakhuri School (Vasil Karbelashvili)



მაგალითი 9. სადა და გამშვენებული ფრაზის ვარიანტების შედარება (ქართული)
Example 9. 1. Comparison of simple vs. ornamented phrase variants (Georgian)

- ა) გელათის მონასტრის სკოლა (ფილიმონ ქორიძე)
a) Gelati Monastery School (Pilimon Koridze)

da ga - nu - q'o - pe - li

(sa.)

The score consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of one sharp (F#). The melody is simple, with a long note on the first staff and a shorter note on the second staff. The lyrics are written below the staves.

- ბ) შემოქმედის მონასტრის სკოლა (არტემ ერქომაიშვილი)
b) Shemokmedi Monastery School (Artem Erkomaishvili)

da ga - nu - q'o - pe - li

sa.


The score consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of one sharp (F#). The melody is more complex, featuring a triplet of eighth notes on the second staff. The lyrics are written below the staves.




ძველი ქართული ნეგმური სისტემის გაშიფრვა და პრაქტიკაში ხელახლა დანერგვის გზები

ეს ნაშრომი წარმოადგენს ძველი ქართული ნეგმური სისტემის კვლევის მეორე ეტაპს. პირველი კვლევის შედეგები ჩვენ წარმოადგინეთ ამავე სიმპოზიუმზე 2004 წელს. ქვევით თანმიმდევრულად წარმოვადგენთ ახალ შედეგებს, რომლებიც გამოავლინა პირვანდელთან შედარებით უფრო ფართო მასშტაბის სანოტო მასალის გამოკვლევამ.

არის თუ არა კავშირი?

ამჟამად ჩვენს მონაცემთა ბაზაში თავმოყრილია 70-ზე მეტი ძლისპირი, რომელთაგან თითოეულისათვის მოგვეპოვება ნეგმირებული ტექსტიც და სანოტო შესატყვისიც XIX ს. ხელნაწერებიდან. საინტერესოა, მოაღწია თუ არა ჩვენამდე ძველმა სამგალობლო ტრადიციამ? რომელი ჰანგებია დაფიქსირებული XIX საუკუნის ხელნაწერებში: ისინი, რომელსაც ჩვენი შორეული წინაპრები გალობდნენ X საუკუნეში, თუ რაღაც ახალი, სრულიად განსხვავებული ძველისაგან?

ჩვენს ხელთ არსებული მასალის (70 ძლისპირი) გამოკვლევამ გამოავლინა ზემოთ ხსენებული კავშირის არსებობის დამადასტურებელი არაერთი ფაქტი. კერძოდ, აღმოჩნდა, რომ ორ, ხშირად კი ორზე მეტ ერთნაირად ნეგმირებულ მონაკვეთს ერთნაირი მელოდია შეესაბამება სანოტო ანალოგებში. მაგალითად: ფიგურა  ორ-ორჯერ გეხვდება ძლისპირებში „ვერ შემძლებელ ვართ“ და „რომელმან ჰშევ მთიები“ (სურ. 1). ოთხივე (!) შემთხვევაში ერთნაირი ჰანგი გვაქვს.

ნეგმირებისა და მელოდიების თანხვედრის სხვა მაგალითები ასეთია: ფიგურა  ძლისპირი „ვერ შემძლებელ ვართ“ – 2 შემთხვევა-თანხვედრა. ფიგურა  ძლისპირები „ყრმათა ღვთისმსახურთა“, „წინასაუკუნეთა“, „რომელმან ჰშევ მთიები“, „სასწაულად იხილავოდა მოსე“, „ბუნებაი იგი“ – 5 შემთხვევა-თანხვედრა. ფიგურა  ძლისპირები „დაღადვყავ დანთქმულმან“, „სიღრმენი ცოდვათანი“, „დაღადყოვეშაპისა მუცელსა“, „შენ რომელი ცათა უვრცელეს ხარ“ – 4 შემთხვევა-თანხვედრა. თანხვედრები კიდევ მრავლად მოგვეპოვება.

ხომ არ არის ეს თანხვედრები შემთხვევითი? დავეშვათ საწინააღმდეგო, რომ ჯამთა ვითარების თუ სხვა მიზეზთა გამო ძველი სამგალობლო ტრადიცია ოდესღაც შეწყდა და ჰანგები შეიცვალა ახლით. მაშინ ნეგმირებულ ტექსტებსა და სანოტო მასალას შორის კავშირი არ უნდა არსებობდეს.

შეგძლებდით კი ასეთ ვითარებაში ამდენი თანხვედრის ახსნას? ძლისპირეში მელოდიების დიდი მრავალფეროვნებაა. მელოდიების ასეთი სიჭარბის ფონზე ამდენი დამთხვევა ძალზედ საეჭვოა შემთხვევითი იყოს.

იმის აღბათობა, რომ t რაოდენობის ერთნაირად ნეგმირებულ მონაკვეთების წყვილს შესაბამისი მელოდია (წყვილ-წყვილად) ერთნაირი აღმოაჩნდება სანოტო წყაროების მიხედვით, შიიძლება გამოვთვალოთ ფორმულით:

$$p = \frac{C_n^t C_m^t}{n^{2t} m^{2t}},$$

სადაც n აღნიშნავს განსხვავებული ჰანგების რაოდენობას, ხოლო m – ნეგმირების განსხვავებული ვარიანტების რაოდენობას. p საკმარისად მცირე რიცხვია მაშინაც კი, როცა $t=1$, ანუ როცა გვაქვს თანხვედრა მხოლოდ ერთი წყვილისათვის. t -ს ერთი ერთეულით გაზრდაც კი იწვევს p აღბათობის ასტრონომიულ შემცირებას. ამის მიზეზია ის, რომ m და n საკმაოდ დიდი რიცხვებია და ამდენი თანხვედრა ერთდროულად თითქმის შეუძლებელია. გამოდის, რომ უნდა ვაღიაროთ ტრადიციის გაწყვეტის შესახებ ჩვენი თავდაპირველი დაშვების მცდარობა და დავასკვნათ: ხანგრძლივი პერიოდის (9 საუკუნე) მიუხედავად ქართულ ეკლესიაში საგალობლო ტრადიცია არ დარღვეულა, ძველმა ჰანგებმა მოაღწია XIX საუკუნემდე და ასახვა ჰპოვა სანოტო ხელნაწერებში. ჩვენამდე მოღწეული საგალობლების ძველ ნეგმირებულ ხელნაწერებთან კავშირის არსებობის დამადასტურებელია იმ თანხვედრების სიმრავლე, რომელიც 70 ძლისპირში აღმოჩნდა.

სინამდვილეში ვითარება უფრო რთულია და არც ისე იდეალური. კერძოდ, არსებობს შემთხვევები, როდესაც ერთნაირად ნეგმირებულ მონაკვეთებს სხვადასხვა მელოდიები შეესაბამება. ასე, მაგალითად, როგორც უკვე ვთქვით, ფიგურა 1, 5 საგალობელში ერთნაირი მელოდიით დასტურდება, მაგრამ ძლისპირში “გიხაროდენ სასანთლეო ბრწყინვალეო! იგივე ფიგურა გვხვდება II და V მუხლებში ერთნაირი, მაგრამ წინასთან განსხვავებული ჰანგით. ფიგურა 1, 5 საგალობელში ერთნაირი ჰანგითაა წარმოდგენილი, მაგრამ 3 საგალობელში იგივე ფიგურას სხვა ჰანგი შეესაბამება, თუმცა სამივე ერთნაირი ჰანგი.

რით ავსნათ ეს გარემოება? აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ არ გვაქვს განსხვავებათა სიჭრელე. კერძოდ, პირველი ფიგურა გვხვდება 7 ადგილას, მაგრამ მელოდია სულ ორია (5+2). მეორე გვხვდება 8 საგალობელში და მელოდია ისევ ორია (5+3) და თუ კვლავ კავშირის საკითხს მიუვებრუნდებით, ვიტყვით შემდეგს: კავშირი რომ არ ყოფილიყო რვავე (შვიდივე) შემთხვევა განსხვავებული მელოდიებით იქნებოდა წარმოდგენილი, რაც ტიპური ნიშანი იქნებოდა ორ მოვლენას შორის კავშირის არარსებობისა. ჩვენს შემთხვევაში კი მელოდიები სულ ორად გაიყო, რაც კვლავაც კავშირის არსებობაზე მიუთითებს. ის ფაქტი, რომ მელოდიები ორად, მაგრამ მაინც გაიყო, აიხსნება იმით, რომ ქართული ნეგმური სისტემით არ ხდება მელოდიის ცალსახად წარმოდგენა. როგორც წინა კვლევაში აღვნიშნავდით [12], ეს სისტემა არის

ტექსტის ჰანგზე გაწყობის საშუალება და ასეთი შემთხვევების არსებობა შესაძლებელია.

ამგვარად, კავშირი, უდავოდ, არსებობს და ჩანს, მაგრამ რატომა იგი ასე ძნელად შესაძინევი? რატომ ვერ ვპოულობთ დამაკავშირებელ ძაფს ყოველ მუხლში? ეს გარემოება მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა: ჯერ ერთი, რომ ქართული ნევემური სისტემა ცალსახად არ ასახავს მელოდიებს; მეორეც, მოდრეკილი, იორდანე და ივანე სხვადასხვანაირად, ვარიანტულად ადებენ ნევემებს ერთსა და იმავე საგალობლების მუხლებს; მესამე, ახლო წინაპარი მგალობლები, სხვადასხვა სამგალობლო სკოლების წარმომადგენლები, ასევე თავ-თავის ვარიანტებს გვთავაზობენ; მეოთხე, მრავალი საგალობელი გამწვევებული სახითაა ჩვენამდე მოღწეული, რაც ამ შემთხვევაში ხელისშემშლელი ფაქტორია და, ბოლოს, მეხუთე, დრომ და გალობის ზეპირად გადაცემის ტრადიციამ თავისი უარყოფითი როლი შეასრულა, სამგალობლო ჰანგებმა თავისი პირვანდელი, უცვლელი სახით ვერ მიაღწია მომავალ თაობებამდე.

თავისუფალი მონაკვეთები – კავშირი აქაც ჩანს

თავისუფალი მარცვალი ჩვენ ვუწოდეთ ნევემირების არმქონე მარცვალს, ხოლო თავისუფალი მონაკვეთი – თავისუფალი მარცვლებისგან შემდგარ საგალობლის ტექსტის ნაწილს ერთი მუხლის ფარგლებში. ამგვარი მონაკვეთები ზოგჯერ საკმაოდ გრძელია – შედგება 4 და მეტი მარცვლისაგან. შევნიშნეთ, რომ ასეთ შემთხვევებს შესაბამის სანოტო მასალაში წართქმა ან სილაბიკა შეესაბამება (იხილეთ ძლისპირები „რომელმან ჰმევე მთიები“, „წინასაუკუნეთა, „ყრმათა ღვთისმსახურთა“, „კვერთხი იესეს ძირისაგან“). გარდა იმისა, რომ ეს ფაქტები კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ზემოთ ნახსენებ კავშირს, ჩვენ მათ გვიკარნახეს მოსაზრება: თავისუფალი მონაკვეთების უკან, ზოგადად, ხომ არ დგას სილაბური გალობა? მართალია, მოკლე (2-3 მარცვლიანი) მონაკვეთებისათვის ამის ნოტების მიხედვით დადასტურება ძნელია, მათი სიმოკლისა და წინა პარაგრაფში მოყვანილი მრავალი ფაქტორის გამო, სამაგიეროდ გრძელ მონაკვეთებში ეს სილაბურობა კარგად ჩანს. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ სხვადასხვაგვარი ყოფილიყო მიდგომა თავისუფალი მონაკვეთებისადმი მარცვლების რაოდენობის გამო. ლოგიკური იქნებოდა გეგეფიქრა, რომ თავისუფალ მონაკვეთებს სილაბურად, ძირითადი გრძლიობის (პირობითად, ვოქვათ, მეოთხედით) ბგერებით იგალობებდნენ.

ჯერ-ჯერობით ვიკავებთ თავს ამ საკითხთან დაკავშირებით საბოლოო დასკვნის გამოტანისაგან და ვაგრძელებთ მსჯელობას: თუ თავისუფალი მარცვალი სილაბურია, მაშინ ნევემირება ერთი მარცვლის რამდენიმე ბგერაზე გამდერებას უნდა აღნიშნავდეს. მაგრამ როგორ ამდერებდნენ მარცვალს X საუკუნეში?

გამდერების სახეობანი ქართულ გალობაში

ქართულ გალობაში არსებული გამდერების მეთოდების აღრიცხვის მიზნით ჩავატარეთ გამოკვლევა. გამოვიკვლიეთ გელათის, შემოქმედის და აღმოსავლეთის სკოლების წირვა-ლოცვის საგალობლები [3,5,6].

გამოკვლევამ მოიცვა აბსოლუტურად ყველა საგალობელი დასახელებული წყაროებიდან და აჩვენა შემდეგი: ერთი მარცვლის რამდენიმე ბგერაზე გამღერების შემთხვევების 75% მოდის ორ- ან სამბგერიან ჰანგზე (მოკლე გამღერებები). შემთხვევების დანარჩენ 25%-ში გამღერების ჰანგი შედგება 4 და მეტი ბგერისაგან (გრძელი გამღერებები). ეს უკანასკნელი არსებითად წარმოადგენს ორ-სამბგერიანი ჰანგების ნაერთს. ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ: ქართულ გალობაში გამღერების ძირითადი ხერხებია მოკლე – 2-3 ბგერიანი მელოდიები.

დაფიქსირდა 50-მდე ასეთი (მოკლე) მელოდია, რომელთაგან 10-ს სხვასთან შედარებით მაღალი პროცენტულობა აქვს (გრაფიკი 1). ისეთები, რომელთაც აღმოაჩნდათ ძალიან პატარა პროცენტულობა (ნაკლები, ვიდრე 2%) უგულვებელვყავით, როგორც კონკრეტული შემსრულებლის თუ სკოლის სპეციფიკა და გავაერთიანეთ ერთ ჯგუფში. ერთი მათგანი, კოდით 51, საკუთრივ „კარბულაანთ კილოს“ დამახასიათებელია. როგორც ეს გრაფიკიდან ჩანს, 4 მელოდია შეესაბამება ძველ ნიშანს (შედარების გასაიოლებლად უცვლელად მოგვყავს ცხრილი 1 [12]-დან. დამატებულია მხოლოდ კოდირების სვეტი). ეს მრავლისმეტყველი ფაქტია: 10 ძირითადი გამღერების მელოდიიდან ოთხი, ჩვენს მიერ პირველ გამოკვლევაში გამოთქმული ვარაუდების შესაბამისი აღმოჩნდა.

მსგავსი მელოდიურ-რიტმული სტრუქტურის მქონე მელოდიების გაერთიანების შედეგად მივიღებთ სურათს, რომელიც მე-2 გრაფიკზეა ასახული. ყველაზე დიდი პროცენტულობის მქონე ორი მელოდიის გამღერება ორ მეზობელ ბგერაზე ქვევიდან ზევით ან პირიქით. ეს გამღერების ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ქართული გალობის ნებისმიერი სკოლისა და შემსრულებლისათვის.

პირველ კვლევაში არ მოხერხდა გარკვეულიყო / მთავარი ნევმის მნიშვნელობა. ეს განაპირობა იმან, რომ ხსენებული ნიშანი აბსოლუტურად ყველგან გვხვდება. იშვიათად მოიძებნება მუხლი, რომ მასში ეს ნიშანი არ ფიგურირებდეს. ამ ორი მელოდიის ასხნა სწორედ მას უნდა დავაკისროთ. გამღერება ორ მეზობელ ბგერაზე, იმის მიუხედავად, ზევით ვიმოდრავებთ თუ ქვევით, სილაბური გალობიდან გადახვევის ყველაზე ბუნებრივი საშუალებაა. გარდა ამისა, ნიშანს / არ მოეძებნება სტრიქონსქვედა ანალოგი. ეს არგუმენტები გვაფიქრებინებს, რომ მთავარი ნევმი ორ მეზობელ ბგერაზე გამღერების აღმნიშვნელია. გამღერებების ძველ ნევმებთან შესაბამისობის საბოლოო სურათი ასახულია გრაფიკზე 3.

კიდევ არსებობს 2 სწორხაზოვანი, სტრიქონსქვედა ნიშანი რომლებზეც აქ ჯერ არაფერი გვითქვამს. მათი დანიშნულება, ჩვენი აზრით იგივეა, რასაც აქამდე ვვარაუდობდით (იხ. ცხრილი 1) – ბგერის გრძელობის გაგრძელება. ეს სპეციფიკური გამღერებაა და ეს უკანასკნელი განირჩევიან კიდევ დანარჩენებისაგან თავისი სწორხაზოვნებით. ყველა სხვა ნევმი მრუდწირულია.

სამომავლო პრაქტიკული ნაბიჯების შესახებ

რა არის საჭირო იმისთვის, რომ ძველი ქართული ნევმური სისტემა კვლავ დაუბრუნდეს ღვთისმსახურებას? სანამ ამ კითხვას ვუპასუხებდეთ, შევნიშნოთ შემდეგი: შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ არ მოგვეპოვება ძველი ნიშნებით ნევმირებული წირვა-ლოცვის სტანდარტული საგალობლები. ძველი ნევმები მხოლოდ ძლისპირებს, დასდებლებს და ტროპარებს ახლავს. როგორც ცნობილია, ჩვენში არსებობდა ძლისპირების გალობით თქმის ტრადიცია. ეს ის შემთხვევაა, როცა ასეულობით საგალობლის ტექსტი უნდა იგალობებოდეს ერთ-ერთ კანონიკურ ჰანგზე. ძველი ქართული ნევმური სისტემა გვევლინება მარტივ და იდეალურ საშუალებად ამგვარი პრაქტიკული ამოცანის გადაწყვეტისათვის.

ძველი ნევმების გამოყენებით გალობის აღსადგენად უნდა მოხდეს ძლისპირების ჰანგების გამარტივება ნევმირებულ ტექსტებთან შესაბამისობაში მოყვანის მიზნით. ჩვენს მიერ ამ მიმართულებით ჩატარებულმა ექსპერიმენტმა აჩვენა, რომ ძველი ქართული ნევმური სისტემის ღვთისმსახურებაში ხელახალი დანერგვა ახლოსაა რეალობასთან.

დასკვნა

X საუკუნის ნევმირებული ტექსტები ასახულია XIX საუკუნის სანოტო ხელნაწერებში. ამის დასტურია მრავალი შემთხვევა, როცა ერთნაირად ნევმირებულ მონაკვეთებს ერთნაირი მელოდიები შეესაბამება. ამგვარად, ძველმა სამგალობლო ჰანგებმა ჩვენამდე მოაღწია, თუმცა ისინი ამჟამად ერთგვარად სახეცვლილია. ეს მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა.

ძველი ქართული ნევმური სისტემა არის ტექსტის ჰანგზე გაწყობის საშუალება. მას არ გამოიყენებდნენ წირვა-ლოცვის სტანდარტული (სტატიკურტექსტებიანი) საგალობლებისათვის. ასეთ საგალობლებს ნევმების გარეშეც იოლად გალობდნენ.

ძველად გალობდნენ სილაბურად (თავისუფალი მარცვლები), შიგადა-შიგ მოკლე გამღერებებით (მრუდწირულნევმებიანი მარცვლები) ან ბგერის გრძლიობის გაგრძელებით (სწორხაზოვანნევმებიანი მარცვლები). გამღერების ყველაზე გავრცელებული ფორმა, მაშინაც და ახლაც, არის გამღერება ორ მეზობელ ბგერაზე, რომელიც ყველაზე ხშირად ხმარებად ნიშანს / შეესაბამება.

ძლისპირების გალობით თქმის ტრადიციის აღსადგენად საჭიროა მოხდეს ძლისპირის ჰანგის ნევმირებულ ტექსტთან შესაბამისობაში მოყვანა მისი გასადავების გზით. ამ მიმართულებით გადადგმულმა პრაქტიკულმა ნაბიჯებმა დაგვარწმუნა, რომ ეს განხორციელებადი ამოცანაა.

დამოწმებული ლიტერატურა

გვახარია, ვაჟა. (1989). *მიქაელ მოდრეკილის პიმნები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ერქვანიძე, მალხაზ. (2000). *ქართული საეკლესიო გალობა*, ტ. 1, თბილისი: საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ. (2002). *ქართული საეკლესიო გალობა*, ტ. 2, თბილისი: საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ. (2005). *ქართული საეკლესიო გალობა*, ტ. 3, თბილისი: საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

კარბელაძე, პოლიექტოს და მოლოდინოვი, ალექსანდრე. (1899). *საგალობელნი შობის დღესასწაულისა*. ტფილისი: მაქსიმე შარაძე და Co.

კერესელიძე, ექვთიმე. ხელნაწერი Q 672. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

კიკნაძე, გ. (1982). *ნეგატიური ძლისპირნი*. თბილისი: მეცნიერება

შუღლიაშვილი, დავით. (2002). *ქართული საეკლესიო გალობა, შემოქმედის სკოლა*, თბილისი: საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. ქართული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

ქორიძე, ფილიმონ. (1911). *სადღესასწაულო საგალობელნი წირვისა*. ტფილისი: ე. კერესელიძის სტამბა.

ქორიძე, ფილიმონ. (1901). *საგალობელნი პირველ შეწირულისა, ვახილი დიდისა, მღვდლის კურთხევისა და ქორწინებისა*. ტფილისი.














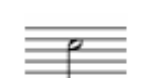




წერეთელი, ზაალ. (2005). „უძველესი ქართული სამგალობლო ნიშნების ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა XIX ს. სანოტო ხელნაწერების მიხედვით“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. რედაქტორები წერეთელი, რუსუდანი და ჟორდანიას, იოსები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ხუნდაძე, რაუდენ. ხელნაწერი 2100. საქართველოს სახელმწიფო ეროვნული ცენტრის არქივი.

Khundadze, Razhden. Manuscript 2100. Archives of the Methodological Center of Folk Art at the Ministry of Culture of Georgia (in Georgian).

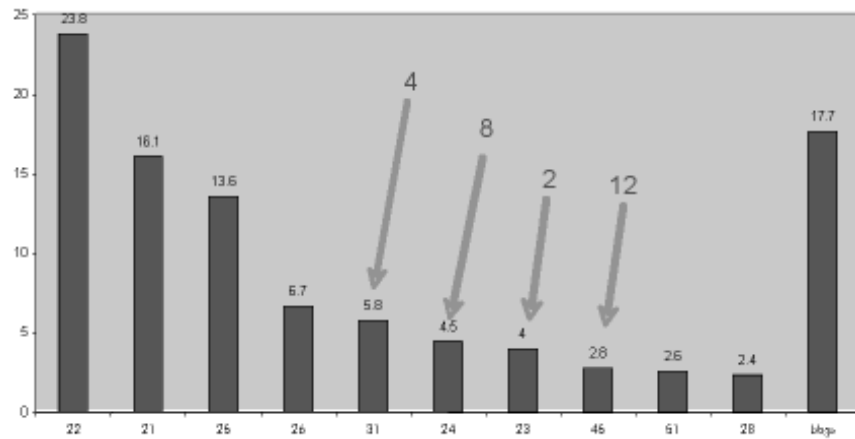
Tsereteli, Zaal. (2005). « The Possibility of Interpreting Ancient Georgian Chants Through 19th Century Transcriptions ». In : *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 367-382. Edited by Rusudan Tsurtssumia and Joseph Jordania. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony at the Tbilisi State Conservatoire.

ცხრილი 1.
Table 1.

2		
4		
12		
7		
5		
8		
3		
11		
10		

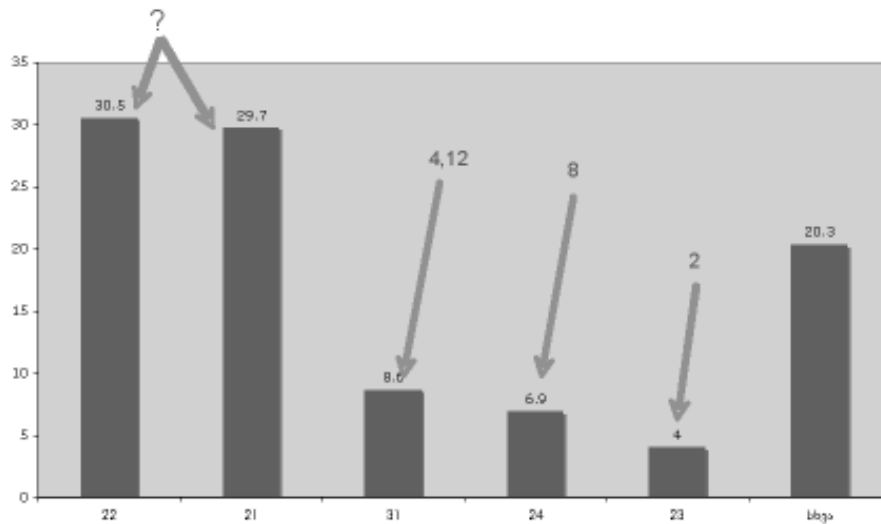
დიაგრამა 1. გამღერების ყველაზე მნიშვნელოვანი 10 მელოდია. აქედან 4 შესაბამეა ძველ ნიშნებს

Figure 1. 10 most important melodies of *gamghereba*. 4 of them correspond to old neumes

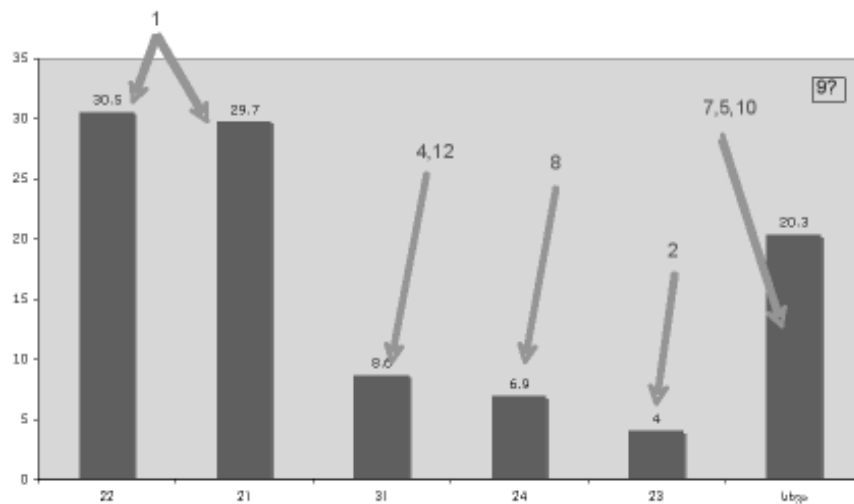


დიაგრამა 2. ყველაზე მაღალი პროცენტულობის ორი გამღერება

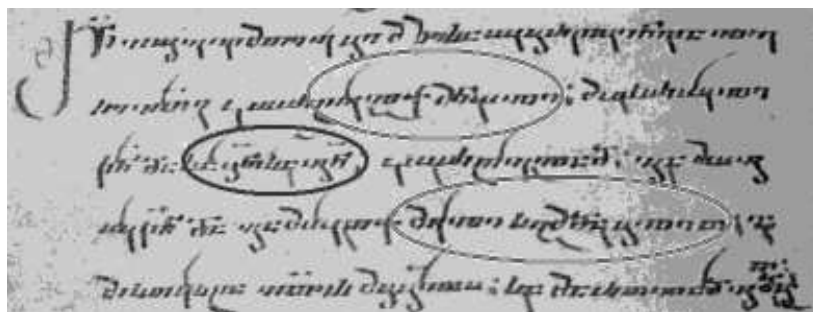
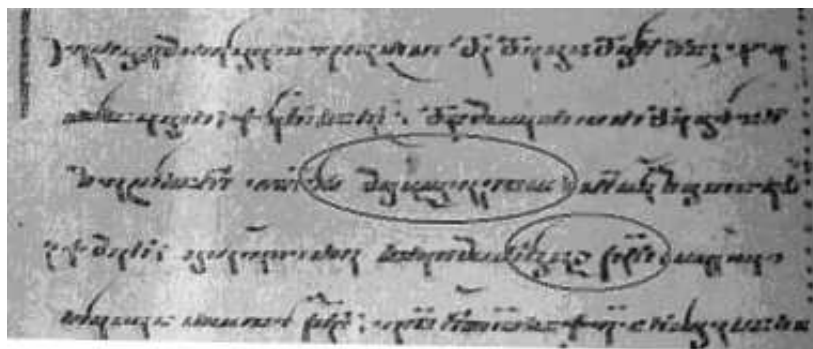
Figure 2. Two most important *gamgherebas* are unexplained



დიაგრამა 3. გამღერებების ნევებთან შესაბამისობის საბოლოო სახე
Figure 3. Correspondence of gamghereba to old neumes



სურათი 1.
Picture 1.



**იოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება
ნაშრომის ემსეალის
„ბუნებისათჳს კაცისაჲ“ მიხედვით**

იოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური თვალთახედვის შესახებ გამოთქმული თვალსაზრისი ვერ იქნება სრულყოფილი და საბოლოო, თუ ამომწურავად არ იქნა შესწავლილი ქართული საფილოსოფოსო მწერლობის ფონდში არსებული ის მასალა, რაც პეტრიწის სახელს უკავშირდება. პეტრიწმა თარგმნა არისტოტელეს ორი თხზულება, ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათჳს კაცისა“ და პროკლეს „კავშირნი ღმრთის მეტყველებითნი“ (ქართულად – „განმარტებაჲ პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის“)¹. დღეს ჩვენ ვფლობთ მხოლოდ უკანასკნელ ორ მათგანს. ქრონოლოგიურად მათ შორის პირველი სწორედ ნემესიოს ემესელის თხზულებაა². „ბუნებისათჳს კაცისა“ წარმოადგენს პლატონ-არისტოტელეს ფილოსოფიის კრიტიკულ განხილვაზე და საღმრთო წერილზე დაფუძნებულ ანატომიურ ფიზიოლოგიურ ტრაქტატს ადამიანის ბუნების შესახებ. ის ერთგვარი ენციკლოპედიური მნიშვნელობის ნაწარმოებია, სადაც ვრცელი და ზოგადი შესავლის შემდგომ განხილულია სულის რაობის, სულისა და სხეულის ურთიერთმიმართების კანონზომიერებანი, სხეულის ანატომია, მსოფლიო სტიქიონები (მიწა, წყალი, ჰაერი, ცეცხლი), ადამიანის ფიზიოლოგია და ფსიქოლოგიის საკითხები, ბედისწერა და სხვ. თხზულებას იმთავითვე ფართო გავრცელება ხვდა წილად. პირველი ლათინური თარგმანი დაიწერა 1159 წელს; იოანე პეტრიწის ქართული თარგმანი მას ნახევარი საუკუნით უსწრებს წინ. დღეისათვის საქართველოში დაცულია „ბუნებისათჳს კაცისა“-ს ქართული თარგმანის სამი ვარიანტი: AA(XV ს.), A¹(XVIII ს.), A²(XIX ს.).

დღეს ჩვენს ხელთ არსებული, ს. გორგაძის რედაქტორობით გამოცემული ნაშრომი (პეტრიწი, 1914) ეფუძნება A ტექსტს და ბერძნული ტექსტის ხელმოწვედომლობის გამო მის რუსულ თარგმანს (Аѣѣѣѣѣѣѣѣѣ, 1901) მართალია, „ბუნებისათჳს კაცისა“ ორიგინალური ქართული ნაწარმოები არ არის, მაგრამ იგი წარმოადგენს ქართული სამეცნიერო-საბუნებისმეტყველო აზროვნების ისეთ შესანიშნავ ნიმუშს, რომლითაც საზრდოობდა ჩვენი წინაპრების მსოფლმხედველობა საუკუნეების განმავლობაში.

რა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ნემესიოსის ქართულ თარგმანს დღეს და რა ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს იგი ქართული მუსიკის ესთეტიკის კვლევის თვალსაზრისით? ქართული მეცნიერება აღიარებს, რომ იმ ძეგლთა

შორის, რომელთაც ჩვენამდე XI-XII საუკუნიდან მოუღწევიათ, არც ერთი არ შეიცავს ისეთ უხვსა და მრავალმხრივ ლექსიკურ მასალას, ერთად თავმოყრილ იმდენ ფილოსოფიურ, ანატომიურ-ფიზიოლოგიურ და სხვა სამეცნიერო ტერმინს, რამდენსაც პეტრიწის „ბუნებისათვის კაცისა“. უკანასკნელის ანალიზი სრულ უფლებას გვაძლევს ამ ჩამონათვალს დავემატოთ სამუსიკო ტერმინოლოგიაც. სწორედ სხვადასხვა საბუნებისმეტყველო საკითხების მოაზრებისას სამუსიკო პარალელების გამოყენების ფაქტმა განაპირობა ამ ანთროპოლოგიური ხასიათის თხზულების მუსიკალური ასპექტით კვლევისადმი ინტერესი. ნიშანდობლივია, რომ „ბუნებისათვის კაცისა“ იქცა ძველი ქართული ცნებების მოძიების ძირითად წყაროდ ისეთ ფუნდამენტურ ნაშრომებში, როგორიცაა ქართველი ლექსიკოგრაფის, სულხან-საბა ორბელიანის (მე-18 ს.) „სიტყვის კონა“³ და ივანე ჯავახიშვილის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (ჯავახიშვილი, 1938).

ქართველი მეკვლევრები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ იოანე პეტრიწი დიდი სიფრთხილით ექცევა დედნის ტექსტს, განსაკუთრებით სპეციალურ ტერმინებს, რომელთაც სიტყვასიტყვით თარგმნის, ან სრულიად უთარგმნელად შემოაქვს ქართულ ტექსტში; სადაც საჭიროდ მიიჩნევს ტექსტს ცვლის, მაგრამ ისე, რომ დედნის აზრი მცირედენადაც არ დაარღვიოს (ნუცუბიძე, 1983:481; პეტრიწი, 1914:6). ეფიქრობ, რომ სწორედ ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე როგორც სამუსიკო პარალელებთან, ისე სამუსიკო ტერმინებთან დაკავშირებით. ძნელია, შემთხვევითად ჩაითვალოს ის, რაც პეტრიწის სამუსიკო პარალელებში ერთგვარ სისტემადაა ქცეული. ვგულისხმობთ პეტრიწის თხზულებების სამუსიკო პარალელებში განსაკუთრებული დატვირთვის მქონე ცნებებით სარგებლობის ფაქტს. ამ უკანასკნელთა სიხშირე პეტრიწის ლექსიკაში, მითუმეტეს სამუსიკო პარალელებში, იმთავითვე დასტურდება მისი ორივე თხზულების კვლევის პროცესში.

მოცემული ნაშრომის ფორმატი არ იძლევა „ბუნებისათვის კაცისა“-ში ფიქსირებული ყველა სამუსიკო პარალელის სრულად წარმოდგენისა და ანალიზის საშუალებას. შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე მათგანს. იმის გათვალისწინებით, რომ საქმე გვაქვს შუა საუკუნეების ქართულ ლექსიკასთან, ეფიქრობთ, უპრიანი იქნება სამუსიკო პარალელების განხილვამდე, უპირველეს ყოვლისა, განვმარტოთ თხზულების სამუსიკო პარალელებში თავმოყრილ იმ ცნებათა მნიშვნელობა, აგრეთვე იქ მოხსენიებულ საკრავთა რაგვარობა-დანიშნულება, რომელთა წარმომავლობა ერთმნიშვნელოვნად ქართულია. მხედველობაში გვაქვს ცნებები: „როფანი“, „როფად“, „მორთული“, „მორთულე“, „ორღანი“, „ძალი“, „ძალთსაცემელი“, „ებანი“, „ბობლანი“, „წინწილა“, „მოშუედ“ და „მსხირპანედ“, „მოჭიმულნი ძალნი“.

„ბუნებისათვის კაცისა“ ქართულ თარგმანში ხსენებულ საკრავთა სახელწოდებები რომ ნამდვილად ქართული წარმომავლობისაა, სხვა ძველი ქართული ლიტერატურული წყაროებითაც დასტურდება; მაგრამ რადგანაც ამ სახელწოდებების მქონე საკრავებს დღევანდელი ქართული საკრავიერი მუსიკის პრაქტიკა აღარ იცნობს, პეტრიწის მიერ ხსენებულ საკრავთაგან ზო-

გიერთის რაგვარობაზე მხოლოდ სავარაუდოდ შეიძლება საუბარი.

ორღანო – „სიტყვის კონაში“ განმარტებულია, როგორც საკრავი საბერველიანი (ორბელიანი, 1991: 607); „ქართული მუსიკის ძირითად საკითხებში“ იგი სიმებიან საკრავადაა მიჩნეული (ჯავახიშვილი, 1938: 125). შუა საუკუნეების ძველი სალიტერატურო წყაროებისა და თავად პეტრიწის სამუსიკო პარადღების კონტექსტის მიხედვით კი, „ორღანო“ არა რომელიმე კონკრეტული საკრავის, არამედ ზოგადად, საკრავის, საკრავთა სახელწოდებაა.

ძალი, ძალნი – ყველა ძველი, თუ თანამედროვე წყაროს დამოწმებით საკრავის სიმის აღმნიშვნელი ცნებაა.

ძალთ საცემელი – სიმებიანი საკრავების დასაკრავად განკუთვნილი სპეციალური ხეში, ან მშვილდაკი.

ებანი – გვხვდება არაერთ ძველ ქართულ წერილობით ძეგლში. ქნარის, ლათინური ლირას მსგავსი საკრავის ძველი ქართული სახელწოდებაა, რომელიც გაღობა-სიმღერის თანხლებისათვის უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი (ჯავახიშვილი, 1938: 121).

ბობლანი – „სიტყვის კონაში“ მოხსენიებულია, როგორც ტყავისაგან შემზადებული დაფდაფი (ორბელიანი, 1991: 107). მასთან დაკავშირებით ერთმნიშვნელოვან პასუხს ვერ იძლევა „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (ჯავახიშვილი, 1998)⁴; რაც შეეხება „ბუნებისათვის კაცისას“ ერთ-ერთ სამუსიკო პარადელს, იქ ბობლანზე, როგორც სიმებიან საკრავზეა თვალნათლივ საუბარი (პეტრიწი, 1914:93).

წინწილა – იოანე პეტრიწის თხზულებების გარდა მოხსენიებულია არაერთ წერილობით ძეგლში. მათზე დაყრდნობით იგი ებრაული *წელგლიმის*, ბერძნული „*κ κ Κυμβαλου*“-ის, ლათინური *cumbalum*-ის მსგავს საკრავად მიაჩნია იოანე ჯავახიშვილს (ჯავახიშვილი, 1938: 194).

რაც შეეხება ცნებებს – *რთვანი*, *მორთული*, *მორთულება*, ესენი პეტრიწის საფილოსოფოსო ლექსიკის, მით უმეტეს, სამუსიკო პარადღების აუცილებელი თანმდევი ცნებებია. „განმარტების“ ანალიზის პროცესში აღნიშნულმა ცნებებმა იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება და გაზარდა ინტერესი პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნებისადმი. ამ ცნებების კვლევას დაეთმო ჩვენი არაერთი ნარკვევი (ფირცხალავა, 1989, 1994, 2003, 2006). „განმარტებას“ სამუსიკო პარადღების კონტექსტი იმთავითვე ცხადყოფს, რომ ცნებებში *მორთული*, *მორთულება*, და საერთოდ ყველა „ნართ“-ფუძიან ცნებაში, ქართველო მოაზროვნე გულისხმობს წყობას, წესრიგს, თანხმობას. აღნიშნულ ცნებებს პეტრიწი მიმართავს, როგორც საღვთისმეტყველო და საფილოსოფოსო პრობლემების განხილვის, ისე სამუსიკო პარადღებში დიალექტიკაზე, განსხვავებულთა თანხმობაზე, ხმათა ერთდროულ ხმიანობაზე („ერთობა შეყოვლებისა“) საუბრის დროს. წერილში „იოანე პეტრიწის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა“ (ფირცხალავა, 2003: 112-116) ამ ცნებასთან დაკავშირებით წარმოდგენილ იქნა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით *ნართი*, *რთვა*, *მორთული*, *მორთულება*, ზოგადფილოსოფიური კატეგორიის – ჰარმონიის სადარი ქართული ცნებებია, რომელთაც პეტრიწის ლექსიკაში ორგვარი დატვირთვა

აქეთ: 1. ზოგადად ჰარმონიულობის აღმნიშვნელი და 2. მუსიკასთან მიმართებაში ჰარმონიის ბერძნული გაგებისაგან არსობრივად განსხვავებული, რიგ შემთხვევებში მრავალხმიანობის აღმნიშვნელი. „ბუნებისათვის კაცისას“ პეტრიწისეული თარგმანის ლექსიკა, იქ წარმოდგენილი სამუსიკო პარალელუბი ერთმნიშვნელოვნად ადასტურებენ ამ თვალსაზრისს.

თხზულების ერთ-ერთ თავში, სულის რაობაზე საუბრის დროს, ქართველი მოაზროვნე იძლევა მარტივ, ამომწურავ პასუხს ცნება „მორთულების“ შესახებ. იგი უარყოფს სოკრატეს თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ სული მორთულებაა, რადგან მიიჩნია, რომ სული არ შეიძლება იყოს ნაწილებისგან შემდგარი, „მორთულება“ კი, „შედგმულებაა“; ყოველი შედგმულება ზიარებაა შედგმულთა: „ერთი იგივე არსს მორთულება და შენაწევრება“ – ასეთია პეტრიწის აზრი ამ ცნების შესახებ. ამრიგად, სული არ არის ნაწილებისგან შემდგარი, ამიტომ ის ვერ იქნება მორთულება. მორთულება „განუკუეთილთა“ „განუთუთებულთა“ (განსხვავებულთა) ერთიანობაა. მორთულებები მრავალგვარია და ყოველი მათგანი „მუსიკელებრივია“; ყოველგვარი მორთულების „კეთილშემზავებელი“, „დამაწყობელი“ უმაღლესი შემომქმედია. *მორთულება* კეთილშეზავებული წყობა, შედგმულებაა (პეტრიწი, 1914: 8, 10, 32).

„ბუნებისათვის კაცისაში“ განსახილველი საკითხებიდან სულის რაობისა და დანიშნულების გარდა ერთ-ერთი ძირითადი თეზა, ეს ადამიანის სხეულის რაობა, ანუ „სხეულებრივი მორთულებაა“. თხზულებაში მკვეთრი ზღვარი ივლება „სხეულიანთა“ და „უსხეულოთა“ – მატერიალურ და არამატერიალურ, იდეალურ საწყისებს შორის. სამყარო წარმოდგენილია, როგორც მიზეზ-შედეგობრივი ვერტიკალური ჯაჭვი – ე.წ. „სირა“ – რიგი, რომლის სათავეში უზესთაესი შემომქმედია. იგი არის მომწესრიგებელი და გამაერთიანებელი მისგან წარმოქმნილი ყოველი სიმრავლის. ამ რიგის უკანასკნელი საფეხური სხეულია. მასზე მაღლა დგანან სული და უმაღლესი კატეგორია – გონი.

სული – მოძრავი, თვითცვალებადი რაობაა. იგი ორგვარია: გონიერი (ადამიანური) და არაგონიერი (პირუტყვის). ადამიანსა და მასზე მაღლა მდგომ მარადიულ უუამო კატეგორიებს შორის სული დამაკავშირებელი „მესაშუავლე“ (შუალედური) საწყისია. სულის მსგავსად ადამიანსაც, როგორც სამყაროში გამორჩეულ, გონიერი სულით და „ხელოვნებათაებრი“ მოქმედების უნარით დაჯილდოებულ არსებას „მესაშუავლე“ პოზიცია უკავია „სხეულიანთა“ და „უსხეულოთა“ – ანუ წარმაგალსა და უკვდავ, მარადიულ სამყაროს შორის. სხეული რთული, ნაწილებისაგან შემდგარი კონსტრუქციაა – ე.წ. „სხეულებრივი მორთულებაა“. სხეულთან შეერთებისას, სული თავის არსებას, მასთან შეურევლად, შეურწყმელად ინარჩუნებს, თუმცა რაშიც მოთავსდება, მას გადააქცევს თავისი არსების („ცხოველობის“) შესაბამისად.

ამგვარი შინაარსის წინათქმა უძღვის წინ მეტად საგულისხმო ამონარიდს „ბუნებისათვის კაცისაში“, რომლის მიხედვით სულისა და სხეულის ურთიერთმიმართების ანალოგიად მოყვანილია ხელოვანისა და მუსიკალური საკრავის ურთიერთმიმართება.

„სულსა წესი უპყრიეს ხელოვნისა, ხოლო სხეულსა ორდანოდსა, რამეთუ ორდანო არს სხეული სულისად, უკუ თუ რადმე მარჯვედ შეიმზადოს, შეეწევის სულსა... უკუ თუარა მარჯუ იყოს, აყენებს და მაშინ ვინაჲვე საკმარა სულისათ ის საქმით მბრძოლობა უმარჯოობისა მიმართ ორდანოთასა, და თუ არა ფრიად განიფრთხოს, დაიქცევის მისთანავე, ვითარ რა მუსიკელი თანამცოდნელი ძალისა გარდაქცევასა, ვიდრემდის იგი არა მორთოს კეთილად... ვითარ რაი მორთულობასა შორის სამუსიკოთასა რომელსამე მოშუეჲჳოფენ, რომელსამე მსხირპანე, რათა ვითარცა მას მოუხდებოდა, შეიმზადოს და იხმაროს მარჯუედ ორდანო შესაქმე თვისი“ (პეტრიწი, 1914). – ადამიანის სხეული საკრავია სულისათვის. სული ხელოვანის მოვალეობას ასრულებს, სხეული – საკრავის. „მარჯვედ შეიმზადებული“ – სწორად აწყობილი სხეული შეეწევა სულს, სხვა შემთხვევაში გაწვალდება სული ისევე, როგორც გაუმართავ, მცდარად აწყობილ საკრავზე (მომქმედი) შემსრულებელი „მუსიკელი“, რომელმაც ზოგი სიმი მოშვებულად (მოშუე) უნდა მომართოს, ზოგიც დაჭიმოს (მსხირპანე) საჭიროებისდა მიხედვით, რომ შეძლოს „ორდანოდს“ კეთილად მოხმარება. ნიშანდობლივია, რომ დასაკრავად მომზადებული, ანუ აწყობილი საკრავის აღსანიშნავად, ქართულმა ენამ დღემდე შეინარჩუნა გამოთქმა – მომართული საკრავი, რომელიც იოანე პეტრიწის „მორთულის“ სრულიად შესატყვისი დეფინიციაა, ქართულ სამწერლობო თუ ხალხურ ლექსიკაში დღემდეა დაცული.

მეტად საგულისხმო, შთამბეჭდავი სამუსიკო პარალელია მოყვანილი თხზულებაში ბედის (სუბ) საკითხთან დაკავშირებით. კაცთა, საერთოდ, მოკვდავთა ცხოვრებას განგება წარმართავს. ადამიანთა ბედი მათი ნების დამოუკიდებლად წარიმართება განგების ხელში. ასევეა მუსიკალურ საკრავთა შემთხვევაში. ებანთა და წინწილათა თუ სხვა საკრავთა ყოფა და მოქმედება მათზეა დამოკიდებული, ვისაც „ველთ უპყრიეს“ (ფლობენ) ისინი. სიკვდილის შემდეგ სულს განშორებული სხეული უძრავი, უმოქმედო და მიტოვებულია ისევე, როგორც ხელოვანის მიერ მიტოვებული, უმოქმედოდ დარჩენილი საკრავი.

„არა ვიდრეჲმე ჩუენ-თვს სუსა-გან ქმნადი ჩუენ მიერ არს; და რამეთუ ესევე მიზეზი ებანთაცა ზედა და წინწილათა და სხუათა რათავე ორდანოთა და ყოველთა უტყვთა და უსხეულოთა იყოს მიზეზ, რასაცა რასმე აქნევდენ მათ მიერ მოქმედნი“ (პეტრიწი, 1914: 143).

„საცნაურ ჰყოფს სიკუდილი, რამეთუ განეშოროს რად სული, ყოვლად უდრეკად და უქმად ჰგიეს სხეული, ვითარ ხელოვანისა განშორებასა მიუდრეკელად ჰგიეს ორდანოდ“ (პეტრიწი, 1914: 6).

იოანე პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების კვლევის თვალსაზრისით მეტად საინტერესო ამონარიდს წავაწყდით თხზულების ერთ-ერთ თავში, სადაც მეტყველების პროცესის, სამეტყველო აპარატის ე. წ. „ორდანოდ ხმისადს“ ჩამონათვალის აღწერისას პეტრიწი ჩვეულებისამებრ მიმართავს პარალელს საკრავიერი მუსიკიდან, მოიგონებს ბობდანსა და მის სიმებს, და რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია და მნიშვნელოვანი ჩვენთვის, „კეთილხმადობის“ თუ „ავხმადობის“ საკითხთან დაკავშირებით დამოწ-

მებს მგალობელთა გამოცდილებას. „მრავალი ორდანოდ“ მონაწილეობს ხმის გამოცემის დროს. ესენია: გუერდთა შორის ფერდნი, მკერდის თავი, სასულე, ხორხი, სასა, „თანადათხზულნი ძარღვნი“, ენა, კბილნი, პირი და ცხვირი; რომელთა შორის ენასა და ხორხს ხემის (ძალთსაცემლის) ფუნქცია აკისრიათ. ზედა სასა ხმის გამოღებაში მონაწილეობს. კბილები და პირი მოძრაობით ბობლანის სიმებს მიემსგავსებიან. ცხვირი კი ერთ-ერთი განმსაზღვრელია ხმის გამოცემის დროს ავხმიანობის თუ კეთილხმიანობის მისაღწევად, რასაც მგალობლებიც იუწყებიან. „ვინაჲ ენასა და ხორხსა ძალთსაცემლისა უპყრიეს აღგილი, ხოლო ზედასა კერძოსა სასისასა – ხმისაჲ; ხოლო კბილნი და რაუღადცა აღებაჲ პირისაჲ – ვითარ რაჲ ბობლანსა შორის სამუსიკოსა ძალნი, ეგრეთვე... ცხვირთაცა კეთილხმიანობისა მიმართ, გინათუ ავხმიანობისა, ვითარ საუწყო არს მგალობელთაგან“ (პეტრიწი, 1914). მიგვაჩნია, რომ ტექსტში აქ ერთმნიშვნელოვნად ქართველი მთარგმნელის ჩანართთან გვაქვს საქმე, რადგან სათუთა, ნემესიოს ემესელი V საუკუნეში მსჯელობდეს მგალობელთა გამოცდილებაზე.

კითხვას, რით არის ნიშანდობლივი „ბუნებისათჳს კაცისას“ მუსიკალურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით კვლევა, ასე ვუპასუხებდით:

პეტრიწი ის დიდი ღვთისმეტყველი ფილოსოფოსია, რომლის ღვთისადმი სიყვარულსა და მორჩილებას არ დაუსაზღვრავს მისი, როგორც მოაზროვნის თვალსაწიერი და ინტერესები. პეტრიწს აინტერესებს არა მარტო სამყაროს შემოქმედი და მასთან ახლოს მდგომი მაღალი კატეგორიების ურთიერთმიმართება, ერთისა და სამის დიალექტიკა, არამედ სამყარო – როგორც ქმნილება და მისი იერარქიული კიბის („სირაჲ“) დაბალ საფეხურზე მდგომი, გონიერი სულით დაჯილდოებული ადამიანი (სხეულებრივი მორთულება), როგორც მოკვდავ და მარადიულ საწყისებს შორის გამაერთიანებელი („მესაშუაველ“) რაობა. ამ უკანასკნელის ანარეკლს იგი კონკრეტულად და, შეიძლება ითქვას, გამორჩევით მხოლოდ საკრავიერ სამუსიკო ანალოგიებში ხედავს. მუსიკალურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით სწორედ ამ ანალოგიებით არის ჩვენთვის საინტერესო ეს თხზულება პროკლეს განმარტებისაგან განსხვავებით, სადაც პეტრიწი ხმიერ მუსიკას მიმართავს, როგორც საუკეთესო მუსიკალურ პარალელს უმნიშვნელოვანესი ქრისტიანული დოგმის თვალსაჩინოდ. ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათჳს კაცისაში“ იგი სხეულებრივი მორთულების ანარეკლს მხოლოდ საკრავიერმუსიკალურ პარალელებში ხედავს. ამგვარი არჩევანი სრულიად ბუნებრივია შუა საუკუნეების მოაზროვნისათვის, რომელიც, როგორც ჩანს, მისი ეპოქის ესთეტიკური მრწამსის სრულად გამზიარებელია საკრავიერ მუსიკასთან დაკავშირებით.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ბუნებისათჳს კაცისას“ ლექსიკური მასალა. ამ თხზულების კვლევამ დაადასტურა, რომ იგი მოიცავს მეტად საინტერესო მასალას ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგიის თვალსაზრისით. სწორედ ამ თხზულებაში იძლევა პეტრიწი თავისი სამუსიკო პარალელების მუდმივად თანმდევი ცნებების – ზოგადფილოსოფიური კატეგორია – ჰარმონიის, შესატყვისი ქართული დეფინიციის „მორთულების“ მარტივ, ამომწურავ

განმარტებას. იოანე პეტრიწის სამუსიკო პარალელების კონტექსტიდან გამომდინარე ეს ცნება დიალექტიკური ურთიერთმიმართების მნიშვნელობის მატარებელი ქართული წარმომავლობის დეფინიციაა, რომლის გამოყენებითაც პეტრიწი ადასტურებს მისი, როგორც მთარგმნელის სრულ დამოუკიდებლობას და ორიგინალურობას.

ჩვენი ეს განაცხადი დაადასტურა პროკლეს „კავშირნი ღვთისმეტყველებით“ ორიგინალის ანალიზმა, სადაც არათუ პეტრიწის სამუსიკო პარალელების შესაბამისი ამონარიდები, არამედ თავად ტერმინი *ჰარმონია*ც ვერ დაიძებნა, მიუხედავად იმისა, რომ პროკლეს სასაუბრო თემატიკა თხზულებაში ერთმნიშვნელოვნად ძირითადად დიალექტიკას ეხება.

რაც შეეხება ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისას“, სრული სახით ამ უკანასკნელის ორიგინალისა და პეტრიწის ნათარგმანები ვერსიის ურთიერთშეჯერების გარეშე, არამედ ცნირებული იქნება გამტკიცოთ, რომ ამ შემთხვევაშიც განსხვავებულია ქართველი მოაზროვნის ლექსიკაც და სამუსიკო პარალელებისადმი მისი დამოკიდებულება; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვვარაუდობთ, რომ აქაც იგივე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. ამ განაცხადის საფუძველს გვაძლევს კონსტანტინე გრიგორიევის მიერ 1900 წელს გამოცემული თხზულების რუსული თარგმანის «*Ἰῶννης τοῦ Ἐμεσίου περὶ τῆς φύσεως τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου*» რამდენიმე თავის 2009 წლის ელექტრონული ვერსია. ამ უკანასკნელის მეშვეობით შესაძლებლობა მოგვეცა გაგვეკეთებინა თხზულების რუსული და ქართული თარგმანების რამდენიმე თავის შედარებითი ანალიზი, რამაც შემდეგი რეზულტატი მოგვცა: როგორც ს. გორგაძე მიუთითებს, თხზულების II თავში, სახელწოდებით „სულისათვის“ («*ἰς τὴν ψυχὴν*»), რუსულ ტექსტში მორთულების შესაბამისად გამოყენებულია ტერმინი *ჰარმონია*. სწორედ ამ თავში ამახვილებს პეტრიწი ყურადღებას ცნება „მორთულებასთან“ დაკავშირებით. ჩვენი კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე, მეტად ნიშანდობლივად მიგვაჩნია ის გარემოება, რომ რუსული და ქართული თარგმანების აღნიშნული ამონარიდები განსხვავებულია. „მორთულების“ პეტრიწისეული განმარტება-ფორმულა „მორთულება – შედგმულება“, ერთი და იგივე არს მორთულება და შენაწევრება, რუსულ ტექსტში არ ფიქსირდება, გამოტოვებულია. *ჰარმონიის* გამოყენების სხვა შემთხვევას «*Ἰῶννης τοῦ Ἐμεσίου περὶ τῆς φύσεως τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου*»-ს ელექტრონულ ვერსიაში ვერ მივაკვლიეთ, მაშინ, როდესაც პეტრიწის ლექსიკა გაჯერებულია „მორთულობასთან“ არსობრივად მონათესავე ცნებებით „რთვანი“, „დართვა“, „დართული“, „მორთვა“, „მორთული“. მათ განსაკუთრებული დატვირთვა სწორედ სამუსიკო პარალელებში აქვთ, რაც გვაძლევს სრულ საფუძველს დავსვათ შეკითხვა: XIX საუკუნის ბოლოს შესრულებულ ამ რუსულ თარგმანში გამოყენებული ტერმინი *ჰარმონია* ბერძნული ლექსემის კალკია, თუ მოცემული ამონარიდის კონტექსტიდან გამომდინარე მთარგმნელის ინიციატივით მისადაგებული ზოგადფილოსოფიური ტერმინი?!

თუმცა რუსულ ტექსტში გამოყენებული *ἁρμονία*, ბერძნული *ჰარმონიის* კალკსაც რომ წარმოადგენდეს, ამ შემთხვევაში, მით უმეტეს, ბერძნულის სანაცვლოდ ქართული წარმომავლობის დიალექტიკური შინაარსის მომცველი ცნების არსებობა პეტრიწის ლექსიკაში და, განსაკუთრებით, სამუსიკო

პარალელებში მათი მიზანდასახული გამოყენება, ქართველი მოაზროვნის მუსიკალურ-ესთეტიკური ხედვის, ზოგადად ქართული ლექსიკის თავისთავადობისა და ორიგინალობის დამადასტურებელია.

„ბუნებისათვის კაცისა“ მასში წარმოდგენილი მუსიკალური პარალელუბით და საკრავიერი ტერმინოლოგიით მოსამზადებელ საფეხურად იქცა ისეთი პრინციპული დოკუმენტისათვის ქართული მრავალხმიანობის კვლევის საქმეში, როგორიცაა პეტრიწის „განმარტებაჲ პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის“. ეს ფაქტი ქართულ სამწერლობო ისტორიაში თავისი მრავალმხრივი ლექსიკური მასალით ცნობილი ამ თხზულების მნიშვნელობას ქართული მუსიკის ისტორიის თვალსაზრისითაც განსაკუთრებით ზრდის.

და ბოლოს, მინდა მკითხველის ყურადღება მივაპყრო შემდეგ გარემოებას: ნემესიოს ემესელის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ ნაშრომში – “Ὁδὴν δὲ ἀντιᾶν ἄνδρ’ ἱεῖν ἰᾶν ἐὺ ἱλὶ ἄνδρ’ Ὑπὸν ἄν”¹, ავტორი ნიკოლაი შაბუროვი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ დღესდღეობით ფილოსოფიითა და ღვთისმეტყველებით დაინტერესებული მკითხველისთვისაც კი უცნობია ნემესიოს ემესელის სახელი და მისი თხზულება. სტატიის ბოლოს „ბუნებისათვის კაცისას“ სხვადასხვა ენაზე შესრულებული თარგმანების ჩამონათვალში ავტორს ავიწყდება თხზულების ქართული თარგმანის დასახელება. ვით არის სარწმუნო, რომ რელიგიათმცოდნე და კულტუროლოგმა, მეცნიერმა, რომლის კვლევის საგანია ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“, არაფერი უწყის თხზულების ერთ-ერთი უძველესი თარგმანის შესახებ?! ფილოსოფიითა და ღვთისმეტყველებით დაინტერესებული მკითხველის მისამართით გვინდა განვაცხადოთ, რომ განათლებული ქართველობის მსოფლმხედველობა საუკუნეების განმავლობაში საზრდოობდა სამეცნიერო-საბუნებისმეტყველო აზროვნების ამ შესანიშნავი ნიმუშით, და რომ მისი ქართული, იოანე პეტრიწის მიერ შესრულებული თარგმანი ნახევარი საუკუნით წინ უსწრებს მის ლათინურ თარგმანს.

შენიშვნები

¹ სტატიაში პროკლეს „კავშირნი ღვთისმეტყველებითნის“ პეტრიწისეული თარგმანი მოხსენიებულ იქნება შემოკლებით „განმარტებაჲს სახელწოდებით“.

² ნემესიოს ემესელი – საბერძნეთის ქალაქ ემესის ეპისკოპოსი, ნეოპლატონიკოსი, IV საუკუნის დამლევს გააქრისტიანა უდიდესმა ღვთისმეტყველმა გრიგოლ ნაზიანზელმა.

³ მე-18 საუკუნის ქართველი საზოგადო მოღვაწის და ლექსიკოგრაფის სულხან-საბა ორბელიანის თხზულება „სიტყვის კონა“ (განმარტებითი ლექსიკონი).

⁴ მხედველობაში გვაქვს მე-11 საუკუნის ისტორიკოსის ხუცესმონაზონის ერთი ცნობა გიორგი მთაწმინდელის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით; აგრეთვე, მე-11 საუკუნის ქართველი ღვთისმეტყველის არსენ იყალთოელის ცნობილი „ანდერძი“.

⁵ „ნართი“ – პირდაპირი თარგმანით – დართული ძაფი, რამდენიმე წვერისგან მიღებული გრეხილი.

⁶ რელიგიების შესწავლის სასწავლო-სამეცნიერო ცენტრის დირექტორის (მოსკოვში), რელიგიათმცოდნე, კულტუროლოგი ნიკოლაი ვიტალის-ძე შაბუროვის სტატიის ელექტრონული ვერსია (2009). http://anthropology.rchgi.spb.ru/nemez/nemesiem_il.htm accessed on 9.9.09.

დამოწმებული ლიტერატურა

ნუცუბიძე, შალვა. (1980). შრომები. ტომი VIII. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). *ქართული ლექსიკონი*. ტომი I. გამომცემელი ი. აბულაძე. თბილისი: მერანი.

პეტრიწი, იოანე. (1940). შრომები. ტომი I. გამომცემელი ყაუხჩიშვილი სიმონ. თბილისი: თსუ.

პეტრიწი, იოანე. (1937). შრომები. ტომი II. გამომცემელი შალვა ნუცუბიძე, თბილისი: თსუ.

პეტრიწი, იოანე. (1914). ნემესიოს ემესელი „ბუნებისათვის კაცისას“. გამომცემელი გორგაძე, სერგო, თბილისი: საეკლესიო მუზეუმი №17.

ფირცხალავა, ნინო. (1989). „მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრიწის „განმარტებაში“. „საბჭოთა ხელოვნება“, №5, გვ. 110-115.

ფირცხალავა, ნინო. (1994). „ნართის შესახებ იოანე პეტრიწის თხზულებაში“ („განმარტებანი“ XI საუკუნე). სამეცნიერო შრომების კრებული: რუსუდან წურჭუშია (პ/მ რედ), თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2000). „ცნება ბამთან დაკავშირებით იოანე პეტრიწის განმარტებაში“. კრებულში: რუსუდან წურჭუშია (რედ), *ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (გვ. 156-160). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2003). „პეტრიწის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა“. კრებულში: წურჭუშია, რუსუდან (რედ). *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებები. გვ.109-118. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ფირცხალავა, ნინო. (2008). პარმონიის სადარი ქართული ცნება „მორთულება“ იოანე პეტრიწის თხზულებაში „განმარტება“. წურჭუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ (რედ). *ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. თბილისი:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

შენგელია, მიხეილ. (1988). *მედიცინის ისტორია*. თბილისი: განათლება.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

Ãðëñðüââü, Êîíðàíðëí (1901). *Í àí áçíë àíëñëíü Ýí àññëíë è àáí ñí ÷ëíáíëá - Í íðëðíáá ÷áëíáðëá*. Êàçàíü.

Øàáóðíá, Íëñëàë. (2009). *Õðëñðëàíñëáy àíððííñíáëý Íáí àñëý Ýí àññëíáí* (ელექტრონული ვერსია) http://anthropology.rchgi.spb.ru/nemez/nemesiem_i1.htm accessed on 9.9.09.

Ø áñòáñá, Áý÷-áñëáá. (1973). *Ãððíííëý, èàë ýñðáðë÷-áñëáy èàðááíðëý. Ì í ñëáá: Íáóëá*.

**IOANE PETRITSI'S MUSICAL AND AESTHETIC
THINKING ACCORDING TO NEMESIUS OF EMESA'S
"ON HUMAN NATURE"**

The views of Ioane Petritsi, the great Georgian philosopher of the 12th century, on musical and aesthetic thinking will not be complete unless his entire writing corpus is studied. As we know, Petritsi translated two works by Aristotle, and also Nemeseius of Emesa's "On Human Nature" and Proclus's "The Elements of Theology" (in Georgian this later work is known as "Interpretations for Proclus Diadokhos and Platonic Philosophy")¹ Today only the last two are available. Chronologically the first of them is the translation of the Nemeseius of Emesa's work². "On Human Nature" represents an anatomical and physiological treatise based on a critical review of Aristotle's philosophy and on the Holy Bible. It is a work of certain encyclopedical importance, where, following a vast and general introduction, the general regularities of the essence of soul, relationships of the soul and the body, anatomy of the body, the four universal elements (soil, water, air, fire), issues of human physiology and psychology, fate, etc are discussed. The work has been widely popular ever since its appearance. Its first Latin translation was made in 1159; Ioane Petritsi's Georgian translation of this work is a half a century older than the Latin one. Today in Georgia there are three versions of the Georgian translation of "On Human Nature": A (15th century), A¹ (18th c.), A² (19th c.).

The copy of Nemeseius of Emesa's work that we possess was published under S. Gorgadze's editorship, and is based on the text A (copy from 15th century). Due to the non-availability of the Greek original, we also used its Russian translation (Grigoriev, 1901). "On Human Nature" is not an original Georgian work, but it nevertheless is a brilliant example of Medieval Georgian scientific and naturalistic thinking, by which the outlook of our ancestors was nourished during the centuries.

What importance can a Georgian translation of Nemeseius have today, and what interest does it represent for research of the aesthetics of Georgian music? Georgian science recognizes that amongst the written monuments that reached us from the XI-XII centuries, none contains such abundant and versatile lexical material, so many philosophical, anatomical-physiological, and other scientific terms collected together, as Petritsi's translation of "On Human Nature." Analysis of this work allows the addition of musical terminology to the above-mentioned list as well. The use of musical parallels in the discussion of various naturalistic issues provoked our interest in the research of musical aspects of this anthropological work. It must be

kept in mind that “On Human Nature” has been the main source for the search for ancient Georgian terms in such fundamental works as “Sitkvis Kona”³ (a comprehensive dictionary of the Georgian language compiled by Sul Khan-Saba orbeliani, the famous Georgian public figure and lexicographer of the 18th century) and Ivane Javakhishvili’s work “Main Issues of the History of Georgian Music.”

Georgian researchers emphasize the fact that Ioane Petritsi treats the original text with the utmost care, this being especially true for the special terms, where he uses word-for-word translation, or introduces them without translation, per se, into the Georgian text; where he believes this is necessary, he alters the text though not altering the ideas of the original even to the slightest extent (Nutsubidze, 1983: 481; Petritsi, 1914: 6). I think that the same is true of musical parallels, as well as with musical terms. It is difficult to consider as occasional the fact that Petritsi’s musical parallels are integrated into a kind of a system. Here we imply the fact of the use of terms of special charge in a discussion of the musical parallels of this work by Petritsi. The great frequency of the use of such terms in Petritsi’s vocabulary, the more so in the musical parallels, was confirmed in the process of research of both his works from the start.

The format of this work does not allow us to represent and analyze completely all the musical parallels found in Petritsi’s translation. We shall deal with only a few of them. Taking into consideration the fact that the matter concerns the vocabulary of the Georgian language of the Middle Ages, in our opinion it will be feasible to define, above all, meanings of the notions concentrated in the musical parallels of the work, also the terms used for the varieties and destinations of the musical instruments cited there, the etymology of which belongs to the Georgian language beyond any doubt. Here we consider the terms: ‘rtvani’ (this is difficult to understand in modern Georgian, it’s possible to associate it with ‘spinnings’ or ‘attirings’), ‘rtvai’ (‘process of spinning or attiring’), ‘mortuli’ (‘attired’), ‘mortuleba’ (also no direct translations in modern Georgian, stands close to ‘mortuloba’ – decoration), ‘orghanoi’ (close to ‘organo’ – organ of the body, and ‘orghani’ – organ, the musical instrument), ‘dzali’ (close to ‘dzala’ – force, power), ‘dzaltsatsemeli’ (no direct translations), ‘ebani’ (lost in modern Georgian), ‘bobghani’ (lost in modern Georgian), ‘tsintsila’ (lost in modern Georgian), ‘moshued’ (close to ‘moshvebuli’ – loose) and ‘msxirpaned’ (lost in modern Georgian), ‘motchimulni dzalni’ (close to ‘stretched forces,’ but sounds old-fashioned).

The fact that the terms for the musical instruments mentioned in the Georgian translation of the treaty “On Human Nature” have a truly Georgian etymology, can be certified by other ancient Georgian literary sources as well; though, as the modern Georgian instrumental practice is no more aware of these terms, there can be only guesses on the essence of several instruments from the whole set mentioned by Petritsi.

Orghanoi – According to the literary sources of the Middle Ages and the context of the musical parallels of Petritsi himself, ‘orghanoi’ is not a name of any special

musical instrument, but it corresponds to the noun denoting a musical instrument in general⁴.

Dzali, dzalni – in reference with all the ancient or modern sources, this is a term denoting string(s) of a musical instrument.

Dzaltsatsemeli – special fiddle stick or bow designed to play musical stringed instruments.

Ebani – cited in many ancient Georgian written documents. It is an ancient Georgian term denoting a musical instrument similar to 'knari', or lira in Latin and English translations. This instrument could have been intended to accompany a chant or singing (Javakhishvili, 1938: 121).

Bobghani – cited in "Sitkvis Kona" as a drum made of skin (Orbeliani, 1991: 107).. In relation to one of the musical parallels of the treaty "On Human Nature," there the bobghani is referred to as a stringed musical instrument played by plucking (Petritsi, 1914: 93).

Tsintsila – mentioned in many written monuments apart from Ioane Petritsi's work. Based on them, Ivane Javakhishvili believed it to be similar to the ancient Jewish *tselglimi*, the old Greek '*go kimbalon*,' Roman '*cumbalum*' (Javakhishvili, 1938:194).

In relation to the terms '*rtvani*,' '*mortuli*,' '*mortuleba*,' these are very important terms for Petritsi's philosophical vocabulary, the more so, relating to musical parallels. In the process of an analysis of 'Interpretations' the mentioned terms immediately caught our attention and increased our interest in Petritsi's musical and aesthetic thinking. Several of our publications had been devoted to the research of these terms (Pirtskhalava: 1989, 1994, 2003, 2006). The context of the musical parallels of "Interpretations" reveals that under the terms '*mortuli*,' '*mortuleba*,' and, in general, in all terms with the root 'nart'⁵, the Georgian thinker means arrangement, order, accord or harmony. The mentioned terms are used by Petritsi both in his discussions of theological and philosophical problems, and in talking about the dialectics, the concord of the differences, the simultaneous sounding of voices ('*ertoba shek'ovlebisai*' which can be translated as "the unity of different elements", parts or simultaneous sounding of different pitches') in the musical parallels.

In one of the chapters of the treaty, in the narration on the essence of the soul, the Georgian thinker gives a simple, exquisite answer for the term '*mortulebai*.' He denies Socrates' opinion, according to which the soul is a '*mortulebai*,' as the soul cannot consist of parts, whereas '*mortulebai*' in his opinion, is a '*shedgmuleba*' (composite), and every '*shedgmuleba*' is a '*ziareba*' ('communion') of the '*shedgmuli*'-s: – "'*mortulebai*' and '*shenatsevrebai*' are identical," such is Petritsi's idea about this term (both, '*shedgmulebai*' and '*shenatsevrebai*' are not used any more in modern Georgian, but they are close to the modern words: '*shedgenili*' – 'composed,' 'consisting of,' and '*danatsevrebuli*' – with almost the same meaning). Thus, the soul does not consist of parts, and that's why it cannot be '*mortulebai*.' '*Mortuleba*' is an integrity of different elements. '*Mortulebai*'-s are various and each of them is

‘musikelebrivi’ (no more used in such a form, means ‘harmonious,’ ‘musical’ in ancient Georgian); ‘ketilshemzavebeli’ (well-blended), the arranger of each ‘mortuleba’ is the Supreme Creator. “‘*Mortuleba*’ is a range, a set with a certain composition” (Petritsi, I. 1914: 8, 10, 32).

In the treaty “On Human Nature” one of the main theses, apart from the essence and destination of the soul, is the essence of the human body, or else, bodily ‘mortuleba.’ In the work “The Universe” it is represented as a cause-and-result vertical chain, a so-called ‘seira’ (Greek ‘*σείρα*’ – range, at the beginning of which stands the Supreme/Highest Creator. He is the arranger and integrator for all and every multitude that have been created by him. The last step of this range is the body. The soul and the highest category, the mind, is placed above the body.

The soul is a motile, self-altering essence. It can have two forms: conscious (human) and non-conscious (animal). The soul is a link (‘mesashuavle’ – medium or ‘shualeduri’ – intermediate) between a human being and the eternal timeless categories placed above him/her. Just like the soul, a human being, as a creature, standing out in the whole Universe by the conscious soul and ‘kelovnebatæbri’ (art like, artistic) action, occupies a medium position between the ‘bodied’ and ‘bodiless’ – or the mortal transient and immortal, eternal worlds. The body is a complex ‘construction’ consisting of parts, and it is termed bodily ‘mortuleba’ (unity of elements of a body). When uniting with the body, the soul retains its essence without mixing with the body, without fusing, though in whatever it is placed, the soul turns it into a form corresponding to its essence.

The foreword of such contents precedes a very important extract from the treaty “On Human Nature,” according to which the interrelations between an artist and a musical instrument are given as an analogy to the interrelations between the soul and the body: “a human body is like a musical instrument for the soul. The soul takes the role of the artist, and the body, that of an instrument.” ‘Marjved shemzadebuli’ (ably made) – or a “correctly assembled” body should be a good match for the soul, otherwise the soul will suffer, the same as a musician suffers acting (playing) on an incorrectly tuned instrument, who must loosen some strings (‘moshue’), and stretch others (‘mskhirpane’), according to its needs, so that the player could use the ‘orghanoi’ well (Petritsi: 1914-36).

It is remarkable that the Georgian language has kept until today in Georgian literature and colloquial vocabulary the term denoting a tuned instrument – ‘momartuli sakravi’, and this definition completely matches Ioane Petritsi’s ‘mortuli’.

A very important, impressive musical parallel is drawn in the treatise in connection with the problem of fate (‘suei’). The life of a human, in general, of all mortals, is directed by destiny. The fate of humans is driven independently of them in the hands of destiny. The same is true with musical instruments, too. The life and actions of ‘ebani’-s and ‘tsintsila’-s or other instruments depends on those who ‘khelt upk’ries’ (possess) them. After the death, the body parted from the soul is immobile, actionless and abandoned just as the instrument, abandoned and left motionless by the artist (Petritsi, 1914:143, 6).

In one of the chapters of the treaty we have found a very interesting extract in regard to the research of Ioane Petritsi's musical and aesthetical thinking. While describing the process of articulation, and the articulation apparatus, i.e., 'orghanoi khmisai' (the vocal apparatus), Petritsi as usual draws a parallel from a instrumental music, remembers 'bobghani' and its strings, and what is especially significant and important for us, witnesses the experience of chanters in connection with the issue of 'harmony' or 'disphony.' A lot of organs (orghanoi) participate in the process of articulation. These are: 'guerdtā shoris perdni' (Petritsi must have been speaking here of the intercostal muscles), mkerdis tavi (sternum), trachea, larynx, palate, 'tanadatkzhulni dzarguni' (associated nerves and vessels), tongue, teeth, mouth and nose; amongst which the tongue and larynx bear the function of 'khemi' (ბჟდო – fiddle stick, bow). The upper palate also takes part in articulation. The teeth and mouth are similar to the strings of 'bobghani' with their movements. And the nose is one of the determining factors in order to achieve 'harmony' or 'disphony', which is certified by chanters as well (Petritsi, 1914:93). We believe that here in the text we deal with an inclusion made by the Georgian translator (Petritsi himself) as it is doubtful that Nemesis of Emesa could discuss chanters' experiences in the 5th century AD.

To the question, why research on the treaty "On Human Nature" is so essential from musical and aesthetical points of view, we would answer:

Petritsi is a great theologian and philosopher, whose love and obedience for God has not limited his, as a thinker's, horizon and scholarly interests⁶. Petritsi is interested not only in the relationships of the Creator of the Universe and the highest categories standing close to Him, as dialectics of one and three, but also the whole Universe, as the creation, as well as the man, standing on a lower step of His hierarchic staircase (ბოროდო – ყ ოაწი – range), yet gifted with a conscious soul (bodily 'mortulebai') as a medium uniting mortal and immortal origins. Reflections of such relationships Petritsi sees specifically, and, daresay, outstandingly, only in the analogies of the instrumental music. From the musical and aesthetical points of view exactly these analogies make this work interesting for us as distinct from Proclus's definition, where Petritsi addresses vocal music as the best musical analogy to comprehend the most important Christian dogma. In the treaty of Nemesis of Emesa "On Human Nature" he sees the reflection of the bodily 'mortulebai' only in parallels of instrumental music. Such a choice is completely natural for a thinker of the Middle Ages, who, apparently, shares the aesthetic beliefs of his epoch completely in connection with instrumental music.

The lexical material of the treaty deserves to be mentioned separately. Research of this work has also confirmed that it contains very interesting material of musical terminology. In this treaty Petritsi gives a simple, exhaustive explanation of the Georgian definition 'mortulebai,' which corresponds to the notion that constantly accompanies his musical parallels, the category of harmony. The existence of definitions of national etymology, pertaining to musical dialectics ('narti,' 'dartva,' 'mortuli,'

‘mortuleba,’ ‘mrtveli’ – this last term in Petritsi’s figurative vocabulary is the same as *khelovant mtavari*, “Chief of Artists”, i.e. one who puts a tune to the texts of hymns, a professional who creates melodies, a synonym of today’s composer), as well as the presence of Georgian names of musical instruments in the vocabulary of the Georgian language of the XI century, represents a very significant factor in the history of Georgian music.

The use of musical parallels of instrumental music (not vocal music) was conditioned by a special thematics of the treaty “On Human Nature.” Petritsi does not bring any more parallels from the sphere of instrumental music in his later work, “Interpretations,” where he discusses high categories of philosophy and Christian theology, dialectics of one and many, the issue of the sacral nature of the number three, and the dogma of the unity and one-bodiedness of three: the Father, the Son and the Spiritus sanctus. In respect of such issues Petritsi recalls the most beautiful achievement of the artistic action of humans (‘bodily creatures’), vocal musical art. More precisely, Petritsi uses examples of harmony inculcated into national singing and chanting practice, resulting from the simultaneous sounding of three voices (‘*ertobai shek’ovlebisai*’ – the simultaneous sounding of different pitches, literally, unity of different elements, parts), the musical reflection approximating to the three-bodied unity and His infinite kindness by its three-part order and harmonious sound (Petritsi, I. 1937: 217). Using such comparisons, Petritsi gave the highest assessment to the creative achievement of national musical art, Georgian polyphonic singing. And he made this assessment in the period when aesthetical thought of the Middle Ages considered instrumental musical art as an inferior category, sparing no special respect for vocal music as well (Shestakov, 1973: 52).

The translation comments by Ioane Petritsi make it clear that his attitude towards musical art is special. Petritsi, as a thinker, remains an aesthete in relation to any set of themes. He hears music everywhere and in every subject. Arranger, order-maker of a human, as a conscious bodily instrument, is God (Petritsi, 1914:69); ‘mortulebai’ is the order and arrangement, permitted by the will of the Creator everywhere and in every subject, the more so, in music. Musical ‘mortulebai’ is the most beautiful expression of the divine order, harmony, noble matching of phenomena that differ from each other, and is the most brilliant achievement of the artistic actions of the humans.

Petritsi’s translations reveal that both music and thinking belong to a higher category by their essence. This is the very characteristic that makes his attention to this sphere of art so strong. Petritsi’s attitude to the musical art is confirmed by all of his musical parallels, in both his surviving works, and particularly in ‘Interpretations,’ which is a brilliant example of Georgian musical and aesthetic thinking of the Middle Ages.

We would like to end the present article with an important point from the history of medicine, which adds one more example of the versatile possibilities of Petritsi, as an outstanding thinker of the Middle Ages: it is presumable that ‘Petricelli from Sal-

erno,' the author of the practical medical book under the title: "Practice," is no one else but the Georgian Ioane Petritsi. The book and its author used to be extremely popular throughout the entire Western Europe. This work is recognised as one of the most important sources of medical and naturalistic thinking of those times. Petritsi's interest in the treaty "On Human Nature" is presumably an additional proof of the above-mentioned supposition.

"On Human Nature," with musical parallels and terminology connected with musical instruments, has become a preparatory stem for such a principal document for the research of Georgian polyphony, as Petritsi's "Interpretations for Proclus Diadokhos and Platonic Philosophy." The fact especially increases the importance of this work, renowned for its versatile lexical material all throughout the history of Georgian literature, in view of the history of Georgian music, too.

Lastly, I want to bring the reader's attention to the following circumstances: in one of the most recent works devoted to the works of Nemesius of Emesa – 'Christian Anthropology of Nemesius of Emesa'⁶ the author, Russian scholar Nikolai Shaburov, expresses his sadness that today even those readers who are specially interested in philosophy and theology, are not aware of the name of Nemesius of Emesa as well as of his work. In the end of the article in his list of translations of "On Human Nature" into various languages, the author forgets to cite the Georgian translation. We would like to address the readers interested in philosophy and theology assuring them that the world outlook of educated Georgians was nourished for centuries by this excellent example of scientific and naturalistic thought, and the Georgian translation made by Ioane Petritsi preceeds the Lation translation of this work by half a century.

Notes

¹ In the article above, Petritsi's translation of Proclus's "Theological Connections" will be referred to concisely under the title "Interpretations" ("Ganmartebai").

² *Nemesius of Emesa*– Bishop of the city of Emesa in Greece, neoplatonician, was converted to Christianity by the end of the IV century by the great theologian Grigol of Nazianz.

³ 'Narti' – literally means "twisted thread or yarn made by spinning several fascicles together".

⁴ Electronic version of the article by Nikolai Vitalievitch Shaburov (2009), the director of the Educational and Scientific Centre for the Study of Religions (in Moscow), expert on religions, culture researcher, can be seen on the address: http://anthropology.rchgi.spb.ru/nemez/nemesiem_i1.htm accessed on 9.9.09

References

- Grigoriev, Konstantin. (1901). *Nemezii episkop Emesiiskii i ego sochinenie 'O prirode cheloveka* (Nemesius AEmes and his work 'On Human Nature). Kazan (in Russian).
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi* (The Basic Questions of Georgian Music History). Tbilisi: Federacia (in Georgian).
- Nutsubidze, Shalva. (1947). *Rustaveli da aghmosavluri renesansi*. (Rustaveli and the Eastern Renaissance). Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Leksikoni kartuli* (Georgian Dictionary). vol 1. Edited by Abuladze, Ilia. Tbilisi: Merani (in Georgian).
- Ovsiannikov, Mikhail (Ed. in Chief). (1968). *Pamiatniki mirovoi arkhitekturi* (Monuments of World Aesthetics). Vol. 1. Moscow: Academy of Arts of USSR (in Russian).
- Petritsi, Ioane. (1914). *Nemesios emeseli's bunebisatvis katsisa* (Nemesius Emesa's 'On Human Nature). Edited by Gorgadze, Sergo. Tbilisi: Ecclesiastic Museum (in Georgian).
- Petritsi, Ioane. (1937). *Works*, Vol. 2. Edited by Nutsubidze Shalva. Tbilisi: Tbilisi State University (in Georgian).
- Petritsi, Ioane. (1940). *Works*, Vol. 1. Edited by Kaukhchishvili Simon. Tbilisi: Tbilisi State University (in Georgian).
- Pirtskhalava, Nino. (1986). *Gruszhinskoe trekhgolosnoe penie . Muzikalno-esteticheskoe mishlenie Ioane Petritsi (XI-i vek)* (Georgian three-Part Singing and Musical Aesthetic Thinking of Ioane Petritsi [11th Century] (Abstract). In: Jordania, Joseph (Ed.) *Problems of Traditional Polyphony* (pp. 18-20) Borjomi: Union of Georgian Composers & musicologists. Tbilisi State Conservatoire (in Russian).
- Pirtskhalava, Nino. (1990). "Work of Ioane Petritsi («Commentaries» from 11th Century) as Theoretical Document on Three-Part Singing in Georgian Music". In: Radjabov, A.R. and Geizer, E.R. (Eds.) *Abstracts of the International Symposium "Borbad and Artistic Traditions of the Peoples of Central and West Asia"* Dushanbe: Donish. (In Russian and English)
- Pirtskhalava, Nino. (1989). *Musikaluri analogiebis shesakheb ioane petritsis "ganmartebashi"* (On Musical Analogies in Ioane Petritsi's «Interpretations»). *Sabchota Khelovneba* (Soviet Art) 5:110-115 (in Georgian).
- Pirtskhalava, Nino. (1994). On «Narti» in the Work of Ioane Petritsi («Interpretations» from the 11th Century). In: Rusudan Tsurtsunia (Ed. in Chief) *Problems of Musicology. Collection of Research Works*. (P. 82-102). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Pirtskhalava, Nino. (2000). On the Term «Bam» in the «Interpretations» of Ioane Petritsi. In: Rusudan Tsurtsunia (Ed. in Chief) *Problems of Traditional Polyphony*. Materials of the Scientific Conference dedicated to the 80th Anniversary of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. P. 156-160. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian. Summary in English).
- Shaburov, Nikolai. (2009). *Khristianskaia antropologia nemesia emesskogo* (Christian An-

thropology of Nemesis of Emesa). http://anthropology.rchgi.spb.ru/nemez/nemesiem_i1.htm
accessed on 9.9.09 (in Russian).

Shengelia, Mikheil. (1988). *Meditisinis istoria (History of Medicine)*. Tbilisi: Ganatleba (in Georgian).

Shestakov, Viacheslav. (1973). *Garmonia, kak esteticheskaia kategoria (Harmony, how Estetic Category)*. Moscow: Nauka (in Russian).

**პოლიფონია გლობალურ სოფელში:
მოტივები და მნიშვნელობები***

ტულია მაგრინი ამბობს: „მუსიკა სრულიად განსხვავებული ადგილებიდან მოდის... პოულობს მოულოდნელ მსმენელს, გულშემატკივარს და ზოგჯერ შემსრულებელსაც“ (Magrini, 2000:328). თუ ესტუმრები Unicom Natural Voice Camp-ს („უნიქორნის ბუნებრივი ხმის ბანაკი“), რომელიც ყოველ ზაფხულს რვა დღით ეწყობა ინგლისის შორეულ პროვინციულ ფერმაში, შენ აღმოაჩენ ამ ფენომენის არსს. ნათელ ფერებში გამოწყობილი სხვადასხვა ასაკის ადამიანები – უმთავრესად თეთრკანიანები – ბანაკში კოცონის გარშემო იკრიბებიან. ვიდაც სიმღერას იწყებს, დანარჩენები უერთდებიან და იქმნება სამ ან ოთხხმიანი ჰარმონია. მღერიან აშკარად არამშობლიურ ენაზე, თუმცა ზეპირად იციან სიმღერის ტექსტი. სამხრეთაფრიკულ სიმღერას ბულგარული მოსდევს, შემდეგ – ჰავაური და კიდევ ერთი – ქართული. თუ კარგად დაუკვირდებით, აღმოაჩენთ, რომ ამ ხალხის უმრავლესობა მანამდე არასოდეს შეხვედრია ერთმანეთს. მაშ საიდან იციან ეს სიმღერები? ან რატომ აირჩიეს შესასრულებლად სწორედ ისინი?

მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების შესრულება, რა თქმა უნდა, ახალი მოვლენა არაა. პიტ სიგერი,ჯონ ბაეზი (Pete Seeger, Joan Baez) და სხვა მათი მსგავსი მომღერლები ჩრდილო-ამერიკული ფოლკლორის აღორძინებასთან ასოცირდებიან, სწორედ მათ გახადეს პოპულარული ისეთი სიმღერები, როგორიცაა სამხრეთ აფრიკულ „Mbube“-ზე დაფუძნებული სიმღერა „Wimoweh“, ჩილეელი მომღერლისა და სიმღერის ავტორის ვიოლეტა პარას (Violeta Parra) „Gracias a la Vida“ და კუბური სიმღერა „Guantanamera“. ამ სიმღერებმა ჰიმნის სტატუსი შეიძინეს და მთელს მსოფლიოში ჰპოვეს გავრცელება, როგორც ჩაგვრის წინააღმდეგ სოლიდარობის ან უკეთესი მსოფლიოსთვის მებრძოლთა იმედის გამომხატველმა გზავნილებმა. უკანასკნელ წლებში ჩვენ ვხედავთ, რომ ნაკლებად ცნობილი, ხშირ შემთხვევაში, ლოკალური ზეპირი ტრადიციის წარმომავლობის სიმღერები გაცილებით ადვილად ვრცელდება მსოფლიოში, ვიდრე რომელიმე აშკარად პოპულარული მუსიკალური ნიმუში. ყველაზე გასაოცარი ამ სიმღერების გავრცელების ხარისხია, ისინი ადამიანების ყოველდღიური ცხოვრებისა და იდენტობის ნაწილი გახდნენ.

ის ადამიანები, რომლებიც „უნიქორნის“ ბანაკში ატარებენ დროს, ამავე დროს გუნდების წევრებიც არიან, რომელთაგან ბევრი „ბუნებრივი ხმების“ მოძრაობასთან ასოცირდებიან. ამ კონტექსტში „ბუნებრივი ხმა“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც იდეოლოგიურად, ისე მეთოდოლოგიურად. იგი, ძირითადად, გულისხმობს „დაუმუშავებელ“ ანუ „ავთენტურ“ ხმას, რომელიც

ვებგვერდზე (www.naturalvoice.net) დახასიათებულია, როგორც „ხმა, რომელიც ინსტიქტურად გამოიყენება მთელი მსოფლიოს ხალხურ ტრადიციებში“.

ვებგვერდი გვთავაზობს ბუნებრივი ხმის ფილოსოფიის არსს: „ვფიქრობთ, რომ ყველა ადამიანს დაბადებიდანვე აქვს მინიჭებული სიმღერის უფლება, ჩვენ ერთგულად ვასწავლით იმ სტილებს, რომლებიც დამკვიდრდნენ და თავისთავში მოიცავენ ყველაფერს, მიუხედავად შემსწავლელის უნარისა და მუსიკალური გამოცდილებისა. ჩვენ ასევე გვაინტერესებს სიმღერის ფუნქცია და მისი პოტენციური საზოგადოების შენებაში: ათასწლეულობით მთელს მსოფლიოში ადამიანები მღეროდნენ – რათა გამოეხატათ სიხარული, დღესასწაული და მწუხარება, შეემსუბუქებინათ შრომის პროცესი, დახმარებოდნენ სნეულთ – იმაზე ფიქრის გარეშე. ჰქონდათ თუ არა „კარგი“ ხმა ან სიმღერის „სწორი მანერა“. სიმღერა არის ადამიანის ცხოვრების ნაწილი, საზოგადოების შემაკავშირებელი გზა“.

საზოგადოებაზე მახვილის გაკეთება ზეპირი ტრადიციის გააზრებასთანაა დაკავშირებული. ფართოდ გავრცელებული აფრიკული ანდაზა ამბობს: „თუ სიარული იცი, მაშინ ცეკვაც შეგიძლია; თუ ლაპარაკი იცი, ეი სიმღერასაც შეძლებ“. ფრანკი არმსტრონგი (Frankie Armstrong), თვითნაბადი ხმის ერთ-ერთი წამყვანი პრაქტიკოსი ბრიტანეთში, წერს: „მე მომხრე ვარ სიმღერის ღია ბგერით შესრულების მანერისა, რომელსაც იმ კულტურებში ვხვდებით, სადაც სიმღერას ღია სივრცეში ასრულებენ ისევე ბუნებრივად და სპონტანურად, როგორც ლაპარაკობენ“ (Armstrong, 1992:107). შესრულების ეს სახე ღიაშეხვედრულად ეწინააღმდეგება შესრულების დასავლურ მოდელს, რომელიც გულისხმობს უმაღლეს დონეზე გაწვრთნილი პროფესიონალი შემსრულებლის მიერ ექსკლუზიურ საკონცერტო დარბაზში, პასიური არამუსიკოსი მსმენელისათვის კომპოზიტორის მიერ წინასწარ დაწერილი ნაწარმოების შესრულებას.

ჩვეულებრივ, ის გუნდები, რომლების საკუთარ თავს ერთობად მოიაზრებენ, ბუნებრივი ხმის პრინციპებს ეფუძნებიან. ამ ტიპის გუნდები ადვილად ხელმისაწვდომები არიან; მათში მოსახვედრად არაა საჭირო მოსმენის გავლა ან სანოტო დამწერლობის ცოდნა; მასალა სმენით შეისწავლება; სიმღერები უფრო ხშირად აკაპელა სრულდება და არა მოყვარულთა გუნდებისათვის საყვარელი ფორტეპიანოს თანხლებით; ნაკლები აქცენტი კეთდება საჯარო შესრულებაზე; რეპერტუარი შეგნებულად არ მოიცავს კლასიკურ მუსიკას. გუნდის წევრების მთავარი ჯილდო კი საკუთარი იდენტობის დადგენაა პიროვნულ, სოციალურ, ესთეტიკურ და სულიერ დონეზე.

მაგალითად, სალი აღნიშნავს: „არ მიყვარს ოფიციალურ გუნდებში მღერა, როგორც წესი, უპირატესობას ვანიჭებ უშუალოებას და გუნდის წევრი ადამიანების ჩვევებს, ასევე რეპერტუარსა და ტკობის სიჩქარეს“ (კითხვ., 2007). ნიკომო კლარკი, სამი გუნდის ხელმძღვანელი და ასევე „უნიქორნის ბუნებრივი ხმების“ ბანაკის დამაარსებელი, წერს: „ამ ტიპის გუნდების მუშაობის მთავარი მიზანია სულ უფრო მეტ ადამიანს მისცეს საშუალება შეიგრძნოს და ისიამოვნოს ერთად სიმღერით. ...უთანხლებო ვოკალურ ჰარმონიას ჩემთვის

ყველაზე მეტი მაგიური პოტენცია გააჩნია, მე მას აღვიქვამ, როგორც უდიდეს საჩუქარს და როგორც სიწმინდეს, ამ სიტყვის ჩემუელი გაგებით“ (www.nikomoandrasullah.com).

ამ გუნდების უმრავლესობას რეპერტუარში შეტანილი აქვს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერები. ზოგიერთი თვლის, რომ არის მსოფლიო მუსიკის გუნდი და შესაფერის სახელსაც ირქმევს – მსოფლიო მუსიკის გუნდი, მსოფლიო სიმღერა, გლობალური ჰარმონია და სხვ.

რაც შეეხება ბუნებრივი ხმების ფილოსოფიას, სხვადასხვა კულტურების უამრავი სიმღერის თანაარსებობა ამ გუნდების რეპერტუარში ნაკლებად გასაკვირია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. უცხო მუსიკაში წიაღსვლა ნაწილია იმ ხმის ძიებისა, რომელიც bel canto-სათვის დამახასიათებელი ტექნიკური და აკუსტიკური საშუალებების მრავალფეროვანი პალიტრიდან უფრო ორგანული და მისაწვდომია. ამავდროულად, შორეული კუთხის სიმღერებს, წარმოსახვის მსგავსად, შეუძლია შემსრულებელი სხვა ადგილას, სხვა დროში და შესაძლოა სხვა იდენტობაშიც გადაიყვანოს.

მაგრამ როგორ პოულობს სიმღერების ასეთი მდიდარი კარნავალი თავის გზას ბრიტანეთის გაერთიანებულ სამეფოში? ფრანკი არმსტრონგი სრულყოფილი ხალხური მომღერალი, ბუნებრივი ხმების პრაქტიკოსების ქსელის დამაარსებელი და ბალკანური სიმღერების ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელია. მისი აღმზრდელი იყო ამერიკელი ფოლკლორისტი ეთელ რაიმი (Ethel Raim), რომელიც იკვლევდა აღმოსავლეთ ევროპის სოფლებში ღია ყელით სიმღერის სტილს.

არმსტრონგი მას 1973 წელს ამერიკაში ვიზიტის დროს შეხვდა. იმ დროისათვის ეთელი ფილადელფიასა და ნიუ იორკში ბალკანური სიმღერის შემსწავლელ ერთ კვირიან მასტერკლასებს ატარებდა. ორი წლის შემდეგ ფრანკიმ გაერთიანებულ სამეფოში საკუთარი მასტერკლასის ჩატარება დაიწყო, რომელშიც თავდაპირველად ეთელთან შესწავლილ ხმის სავარჯიშოებსა და სიმღერებს იყენებდა. მოგვიანებით ვივიენ ელისმა (Vivien Ellis) და ჯუდი გრიინველმა (Judy Greenwell) ნაკრებს შემატეს ბულგარული სიმღერები, მას შემდეგ, რაც ბულგარეთში პირინის მთების რეგიონში დებ ბისეროვებთან იყვნენ. ბოლო დროს დესისლავა სტეპანოვა (Dessislava Stefanova), ფილიპ კიუტევის (Philip Koutev) ბულგარული ფოლკლორული ანსამბლის ყოფილი წევრი, ლონდონში გადმოსახლდა, სადაც იგი ლონდონის ბულგარულ გუნდს ხელმძღვანელობს და თავის მასტერკლასებზე დამსწრეებს ალაფროვანებს სწავლების განსაკუთრებული სტილით. ბოლო თხუთმეტი წლის მანძილზე ასობით შემსრულებელმა, მთელი გაერთიანებული სამეფოდან ქართული სიმღერები შეისწავლა ედიშერ გარაყანიძის, იოსებ ჟორდანიას, ნატალია ზუმბაძის, ფრანკ კეინის და სხვების მასტერკლასებზე.

ფესტივალი „გივინგ ვოის“ (Giving Voice) აბერისტვიფში (Aberystwyth), უელსში ორ წელიწადში ერთხელ იმართება და მთელი მსოფლიოდან უყრის თავს მომღერლებსა და ხმის პრაქტიკოსებს მასტერ-კლასების ჩასატარებლად. აქ ასევე იმართება კონცერტები და საჩვენებელი ლექციები. ასოციაცია „ვილ-

იჯ ჰარმონი” (Village Harmony), რომლის ძირითადი ბაზა ვერმონტში მდებარეობს (ა.შ.შ.), და რომელსაც უკვე დიდი ხნის კავშირები აქვს ბრიტანეთის გაერთიანებულ სამეფოსთან, წარმატებით ქმნის მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში საზაფხულო ბანაკებს, რომლის მონაწილეები სიმღერებს სწავლობენ მათი წარმოშობის ადგილებზე თავად ამ სიმღერების მატარებლებისაგან. სწორედ ეს მასტერკლასები, ფესტივალები და ბანაკები განაპირობებენ სხვადასხვა ქვეყნის მომღერლებში საერთო რეპერტუარის არსებობას.

გამოცემული წყაროები, ჩვეულებრივ, აუდიო ჩანაწერებით, რომელიც თან ახლავს სანოტო კრებულებს, მოიცავს მარი ქეი ბრასის (Mary Cay Brass) *Balkan Bridges Songbook*-ს; 99 ქართული სიმღერა (99 Georgian Songs), გამოცემული Black Mountain Press-ის მიერ; *Let Your Voice Be Heard: Songs from Ghana and Zimbabwe* და სხვა წიგნებსა და დისკებს, გამოცემული World Music Press-ის მიერ. ეს მუსიკა ტრიალებს რადიო- თუ მედიაქსელში.

რატომ ხდება ეს სიმღერები ასე პოპულარული? შემსრულებლებისადმი დასმულმა ჩემმა შეკითხვებმა, თუ რატომ ხიბლავთ მათ კონკრეტული ჟღერადობა, რას გრძნობენ ისინი რეპერტუარის შესწავლისას და მსოფლიოს განსხვავებული კუთხეების სიმღერების შესრულებისას, გამოავლინა პასუხების პუბლიცისტიკური, სოციალური, ფსიქოლოგიური, პოლიტიკური, ასევე ტექნიკური და ესთეტიკური დონეები. ეთელ რეიმის მეცადინეობით შთაგონებული ფრანკი აღნიშნავს: „ეთელის მეცადინეობები მხოლოდ სიმღერის შესრულების ხარისხის გასაუმჯობესებლად როდი იყო სასარგებლო. ეს ჩემთვის იყო ნამდვილი სოციალური, ჯგუფური სამუშაო, ადამიანები მისი მეცადინეობებიდან მიდიოდნენ თვალუბანთებულნი, მაშინაც კი, როცა იძულებულნი იყვნენ, მოსულიყვნენ ნიუ იორკის მეტროთი, გაწუწულები... ფაქტობრივად, თქვენ შეგიძლიათ დაინახოთ ფიზიკური ცვლილებები ადამიანებში“ (ინტ., 2008). კიდევ ერთი საინტერესო რამ, რაც მან აღმოაჩინა იყო „იმის მოსმენა, თუ რა მოსდით ქალებს, როდესაც ისინი აღმოაჩენენ თავის ძლიერ, გლესურ ხმას“. ბოლოს ფრანკი აღნიშნავს „ეს იყო... მუსიკალური, სოციალური და ფსიქოლოგიური ელემენტები, რამაც ძალიან დამაინტერესა და გამაოცა.“

ბევრი ისწრაფვის მუსიკალური ჰორიზონტის გაფართოებისაკენ. როგორც ენტონი აღნიშნავს, „როგორც მომღერალი, განსხვავებულ გრძნობებს განვიცდი, როდესაც შესრულებისთვის ტემბრსა და სიმძლავრეს ვირჩევ... როგორც მუსიკოსში, ჩემში მელოდიის, ჰარმონიის და რიტმის შეგრძნებებიც ასევე ეჯიბრებიან ერთმანეთს. დასავლური მუსიკის კანონები, ნათქვამი, უთქმელი, კითხვის ნიშნის ქვეშაა დასმული, მოშლილია და ამიტომაც შეზღუდულია“ (კითხვ., 2004). ჩარლზიც მსგავსად ფიქრობს, რომ განსხვავებული სტილების შესწავლა, ერთი მხრივ, საკუთარი ტექნიკის გაფართოების საშუალებაა, ასევე ერთგვარი ვალის მოხდაცაა, იმ ხიბლის წინაშე, რომელსაც იგი კონკრეტული ხმოვანებების მიმართ განიცდის: „ადამიანებს... აქვთ მიდრეკილება, მთელი ცხოვრების მანძილზე სიმღერის შესრულების ერთი გზით იარონ... ამაზე ისინი არც კი ფიქრობენ, რადგან ფიქრი არც სჭირდებათ. ფაქტობრივად, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის მუსიკის შესწავლა გააკავშირებს იმ

მუსიკასთან, რომელსაც უძველეს დროში გადაეცავართ. ის სიმღერის შესასრულებლად იმდენნაირ საგარჯიშოს გაკეთებინებს, რომ შენ შესრულების საუკეთესო გზის ძიებას იწყებ და არ მიდიხარ იმ გზით, რომელსაც მანამდე ყოველთვის მიმართავდი“ (კითხვ., 2004).

ბევრი მომღერალი მუსიკამ მიახვედრა, რომ მათ შეუძლიათ სხვა ხალხთან იდენტიფიცირება, რომელთაც, მიუხედავად აშკარა გეოგრაფიული და კულტურულ-ისტორიული განსხვავებისა, აქვთ მსგავსი ფუნდამენტური აღამიანური გამოცდილება. ანჯელა აღნიშნავს, რომ „ჩვენ ვიზიარებთ იმედებსა და ოცნებებს, ვიცით, რომ ჩვენ ყველანი ერთნი ვართ, თუმცა განვიცდით განსხვავებულ პრობლემებს და მსგავს სიხარულებს“ (კითხვ., 2007).

ხშირად მსჯელობენ იმაზე, რომ მუსიკამ შეიძლება შეასრულოს ხალხებს შორის ხიდის როლი, დააკავშიროს ისინი. ჰეიდი აღწერს მის შთაბეჭდილებას კორსიკაში „ვილიჯ ჰარმონის“ ბანაკში გატარებული დღეებიდან: „სხვა კულტურის სიმღერების შესრულება, როცა გატაცებული ხარ ამ კულტურით, იძენს ამ ხალხთან ურთიერთობის ძალას. კორსიკელები, რომელთაც ჩვენ შევხვდით და ვისთან ერთადაც ვმღეროდით, იყვნენ მეტად ნასიამოვნები, რომ ჩვენ პატივს ვცემდით და გვიყვარდა მათი მუსიკა იმდენად, რომ მის შესასწავლად სპეციალურად ჩამოვედით მათ კუნძულზე. ამიტომ ისინი უზარმაზარი სითბოთი და კეთილშობილებით გვეპყრობოდნენ. ერთად სიმღერა ყველაზე უკეთ ბადებს ჰარმონიას!“ (კითხვ., 2004). ენტონი ლაპარაკობს კორსიკელი გამოცდილების „განსაკუთრებულობაზე“: მე თავს ვგრძნობდი მეტად სასურველ და საპატივცემულო სტუმრად და იმ სიმღერების სანაცვლოდ, რომელსაც ვსწავლობდით, ჩვენ მათთვის რაღაც უნდა დაგვებრუნებინა... მე ვგრძნობ, რომ ჩვენ შევედით მათთან კონტაქტში უფრო მეტად, ვიდრე ამას შესძლებდნენ ტურისტები. ეს იყო ნამდვილი ორმხრივი პატივისცემა, რომელიც ამოიზარდა მთელი გამოცდილებიდან“ (კითხვ., 2004).

განსაკუთრებით საინტერესოა ზოგიერთი პასუხი ჩემს უფრო სპეციფიკურ კითხვაზე: „თუ იპოვეთ თქვენი თავი, როცა გაეცანით იშვიათი კულტურების (მაგ. ბულგარული, ქართული, სამხრეთ აფრიკა) სიმღერებს, ანუ თქვენ როგორ განმარტავთ ამ სიახლოვეს? ბულგარული სიმღერები, თავისი „დისჰარმონიული“ ჰარმონიებით, ვიბრაციული ტემპრით და ქალების ძლიერი ხმებით, იპყრობს მრავალი მომღერლის სპეციალურ ყურადღებას. სუე პარლბი (Sue Parlbj) კემბრიჯის „კარგი ვიბრაციის საზოგადოების გუნდის“ (Cambridge's Good Vibrations Community Choir) თანადირექტორი, აღწერს, როგორ დახარჯა მან მრავალი წელი ტრადიციულ გუნდში, როგორც ძალიან ტკბილმა პატარა სოპრანომ“, სანამ იგი არ ჩამოვიდა ბულგარეთში ფრენკი არმსტრონგის ვორკშოპებზე. აქ მან აღმოაჩინა „მისი უზარმაზარი ხმა, რომელიც საშინლად გადელვებდა; მე ვერ მივხვდი, რომ ეს იყო რაღაც, რაც ჩემში იმალებოდა და რომელსაც, შესაძლოა, მე არასოდეს ვუშვებდი გარეთ“ (ინტ., 2007).

გასაკვირი არაა, რომ ამასვე აღნიშნავს მარიანა ლაუშევიჩი (Mirjana Laušević) თავის წიგნში „ბალკანური ხიბლი“ (*Balkan Fascination*), როცა ლაპარაკობს

აკია ვორკშოპის ამერიკელი მონაწილეების დამოკიდებულებაზე ბუღგარული მუსიკისადმი. ბალკანური მუსიკა უფრო დემოკრატიულად გამოიყურება, რომელშიც, განსხვავებით დასავლური კლასიკური მუსიკისაგან, მუსიკა და ცეკვა არ არის განკუთვნილი მხოლოდ „ნიჭიერებისთვის“. რეპერტუარი ასევე გვაჩვენებს „ჯგუფურ გამოცდილებასა და სოციალურ სიამოვნებას“, რაც ბევრ სხვა მუსიკალურ სტილში არ არის“ (Lauševič, 2007:55). ბევრი უცხოელი მომღერლისათვის უჩვეულო მეთოდების გამოყენება ასევე დაკავშირებულია საერთო, საყოფაცხოვრებო, მიღწერ, ძველ ან ეგზოტიკურ გამოცდილებასთან

ბევრისათვის კი უმთავრეს გამოწვევას წარმოადგენს სიმღერის უცხოენოვანი ტექსტი, რომელსაც ინგლისურში ყოველთვის არ მოეპოვება ეკვივალენტი. ეს შემსრულებელს ათავისუფლებს შეზღუდვებისაგან, აზრობრივი ან მგრძნობელობითი ასოციაციებისაგან, რომლებიც ნაცნობი რეპერტუარის შესრულებასთან დაკავშირებულ მის წინა შთაბეჭდილებებს უკავშირდებიან. სალლი აღნიშნავს: „ზოგჯერ ეს გიმსუბუქებს... მე აღმოვაჩინე, რომ საკუთარი ენა ვერ გაძლევს იდუმალების ასეთ შეგრძნებას“ (კითხვ., 2007). ბეტი აღიარებს, რომ: „მე ნაკლებად ვაქცევ ყურადღებას სიტყვების მნიშვნელობას, მე მათ აღვიქვამ როგორც პოეზიას, მე ვფიქრობ, ზოგიერთი რამის ინგლისურად მღერა სუელელურიც კი იქნება“ (კითხვ., 2008). ჯენი ამბობს „შანსი მეძლევა ჩემს ხმას ჩაეწვდეს, როცა მე უცხო სიმღერას ვასრულებ, ან იმ სიტყვებს წარმოვთქვამ, რომლებიც ჩემთვის არაფერთან ასოცირდებიან“ (კითხვ., 2007).

როგორც უცხოელი, ისე ადგილობრივი მომღერლები ხშირად განმარტავენ მრავალხმიანი სიმღერის ფსიქოფიზიკურ ეფექტებს, რომლებიც აძლიერებენ კარგად ყოფნის, ენერგიის განახლების შეგრძნებას, ერთგვარი „ზუზუნით“ წარმოიქმნება მუსიკალური ვიბრაციიდან და სხვებთან ერთად განცდილი შთაბეჭდილებიდან. ეს ეფექტი იმატებს მაშინ, როცა შემსრულებლები თავისუფალი არიან შეფასებისაგან და ამის გამო ყურადღება ერთმანეთზე გადააქვთ. ამ დროს ისინი უფრო მეტად იყენებენ „ღია“ ბგერას, დამახასიათებელს ბუღგარული სიმღერისათვის. მაგალითისათვის, სპეციფიკური ინტერვალები ზრდიან ობერტონებისა და „პულსაციის“ პოტენციალს. ჯოან მაილსი (Joan Mills), „გივინგ ვოისის“ ფესტივალის დირექტორი, ბალკანურ სიმღერასთან პირველ მოულოდნელ შეხვედრაზე აღნიშნავს: „მე მიყვარს ეს სიმღერები და მიყვარს ის გზა, რომელიც მოითხოვს ადამიანისაგან მასში ჩადირვას... ჩემს კულტურაში ფოლკლორული ტრადიცია მხოლოდ სოლო სიმღერებს მოიცავს და შენ მარტო მღერი. და, უეცრად, აქ შეგხვდი ადამიანების ერთობას“ (ინტ., 2005).

ბევრი მომღერალი აღნიშნავს, რომ სხვა კულტურის მუსიკის მეშვეობით გაცნობამ მიახვედრა, რომ მათ შეუძლიათ იდენტიფიცირება იმ ადამიანებთან, რომელთაც აშკარად სხვა გეოგრაფიული და კულტურულ-ისტორიული წარმომავლობა გააჩნიათ, შეუძლიათ, გაიზიარონ საბაზისო ადამიანური გამოცდილება. ანგელა აღნიშნავს: „იმედებისა და ოცნებების გაზიარება,

ცოდნა იმისა, რომ ჩვენ ყველანი ერთნი ვართ, განსხვავებული პრობლემებითა და მსგავსი სიხარულით“ (კითხვ., 2007). ენტონი კონკრეტულ ადგილებთან დაკავშირებულ უფრო პირადულ გრძნობებს გამოხატავს: „თითოეული ქვეყნის სიმღერას საკუთარი სურნელი გააჩნია, რომელიც კაცობრიობის არსებობის ყოველდღიურ ურთიერთობაში იბადება; სამუშაო, ყოველდღიური სირთულეები, სიხარული, დღესასწაულები, რიტუალები, წესჩვეულებები, ისტორია, თქმულებები, ურთიერთობები მიწასთან. მსოფლიო ხალხების სიმღერების შესრულებისას ისეთი გრძნობა მიჩნდება, თითქოს იმ ადამიანებს ვხვდები, ვინც ამ სიმღერებს მღერის ან მღეროდა. მე ვხვდები, თუ როგორები იყვნენ ისინი; როგორი იყო მათი ცხოვრება, მათი მიწა, მათი სული“ (კითხვ., 2004).

დავუბრუნდეთ თემას. მუსიკას შეუძლია შეასრულოს ადამიანებს შორის დამაკავშირებელი ხიდის ფუნქცია, უზრუნველყოს კომუნიკაცია. კორსიკაში, ვილიჯ პარმონის ბანაკში ყოფნის შესახებ ჰეიდი მოგვითხრობს: „სხვა კულტურის სიმღერების შესრულება, ამ კულტურაში ჩაძირვა კომუნიკაციის ასევე ძლიერი საშუალებაა. კორსიკელები, რომელთაც ჩვენ შევხვდით და ვისთანაც ერთად ჩვენ ვმღეროდით, აშკარად ნასიამოვნები გახლდნენ იმით, რომ ჩვენ მათ იმდენად პატივს ვცემდით და მოგვწონდა მათი მუსიკა, რომ სპეციალურად ჩვედით კუნძულზე სიმღერების შესასწავლად. ის კორსიკელი მომღერლები და ისინი, ვინც ჩვენს ანსამბლთან ურთიერთობდა განსაკუთრებული სიბოთით და პატივისცემით გვექცეოდნენ. ერთად მღერა აშკარა პარმონიის შექმნა, უფრო მეტის, ვიდრე ადამიანის გონებას შეუძლია!“ ენტონი ასევე გამოაყოფს კორსიკულ გამოცდილებას და მას „საგანძურს“ უწოდებს: „მე ვგრძნობდი, რომ განსაკუთრებით პატივსაცემი და გულით მიღებული სტუმარი ვიყავი. იმ სიმღერების გამო, რომლებიც ჩვენ შევისწავლეთ, ჩვენ ამ ადამიანების ვალი გვექონდა. მე ვგრძნობდი, რომ სიმღერამ დაგვაახლოვა, ეს დაახლოება არ მოხდებოდა, ჩვენ რომ უბრალო ტურისტები ვყოფილიყავით. ეს გახლდათ ნამდვილი აზრის ურთიერთგაზიარება და ორმხრივი პატივისცემა, რაც საერთო გამოცდილებიდან ამოიზარდა“ (კითხვ., 2004).

ედიშერ გარაყანიძეს უდიდესი წვლილი მიუძღვის დაინტერესებულ პირთათვის სიმღერების წარმოშობის გაცნობასა და საქართველოს ფარგლებს გარეთ ქართული სიმღერების სწავლებაში. წიგნი *99 ქართული სიმღერა*, რომელიც დასრულდა იოსებ ჟორდანიასა და მისი სხვა კოლეგების დახმარებით, ედიშერის შთაგონების ნაყოფი გახლდათ. ეს წიგნი ჩაფიქრებული იყო იმ ადამიანებისათვის, ვინც დიდ ბრიტანეთში ჩატარებულ მის ვორკ-შოპებზე ასეთი გატაცებით დაიწყო ქართული სიმღერების შესწავლა. ედიშერი წინასიტყვაობაში წერდა: „გამოცდილებიდან გამომდინარე, დავრწმუნდი, რომ პრაქტიკული ვორკ-შოპები ფოლკლორულ მუსიკასთან კონტაქტის დამყარებისა და ღრმად წვდომის საუკეთესო საშუალებაა. ეს იმიტომ, რომ ამ დროს მონაწილეები იღებენ ეთნომუსიკოლოგიურ, ისტორიულ, გეოგრაფიულ და ეთნოგრაფიულ ინფორმაციას, ამასთანავე უშუალოდ ურთიერთობენ მუსიკასთან“. ის გვთავაზობს რაღაცას, იღუმალებით მოცულს – „ვორკ-შოპებს“.

ის მონაწილეები იმ კულტურის თანამფლობელები ხდებიან, რომელთა ფესვები საუკუნეების, ათასწლეულების მიღმა მიდის!“ (ინტ., 2004).

ზოგჯერ ადამიანები, რომლებიც სწავლობენ მათთვის საინტერესო სიმღერებს, ყოველთვის არ აქცევენ ყურადღებას წესებსა და ეტიკეტს. თუმცა გაცილებით მეტი შემსრულებელი დიდი გულისყურით ეკიდება ეთიკურ საკითხებს, სიმღერასა და ეროვნულ-კულტურულ წარმომადგენლებს, ორივე სადმო პატივისცემას იხენს და ცდილობს რაიმეთი „გადაუხადოს მადლობა“. „უნიქორნის“ ბანაკის წევრებისათვის განკუთვნილ კითხვარში მე ასეთი კითხვა დავსვი – რამდენად მნიშვნელოვანია შესასწავლი სიმღერის დროს მისი წარმომავლობის ცოდნა (თუ როგორ გამოიყენება და რა მნიშვნელობა აქვს მას ეროვნულ კულტურაში)?“ ჯეინმა მიპასუხა: „გადამწყვეტი. სხვა შემთხვევაში ღირებულება ლიმიტირებულია („სასიამოვნო ჟღერადობა“), სოლიდარობა და ა.შ. დაკარგული. ჩვენ ასევე ვდგავართ „კულტურული იმპერიალიზმის“ საფრთხის წინაშე, როცა ვითვისებთ სხვების სიმღერებს, ვგლეჯთ მათ კონტექსტიდან და უპატივცემულოდ ვეპყრობით.“ „ვილიჯ ჰარმონის“ ზოგიერთი მომღერალი კორსიკულ ბანაკში ყოფნისას ზოგ საკითხთან დაკავშირებით გარკვეულ უხერხულობას განიცდიდა. მაგალითად, კლარა აღნიშნავს: „ყოველთვის ვგრძნობდი ცოტად უხერხულობას, როდესაც ორი კვირის წინ ნასწავლ კორსიკულ სიმღერას ვასრულებდი იმ ადამიანებისათვის, ვინც მათ მთელი თავისი ცხოვრება მღეროდა“, მაშინ, როცა ზოგიერთი თინეიჯერი გოგონა თავდაჯერებულად ასრულებდა იმ სიმღერებს, რომელიც, ჩვეულებრივ, მხოლოდ კორსიკელი მამაკაცების რეპერტუარში შედის. განსაკუთრებით დამაინტერესა კორსიკელი მსმენელის რეაქციამ „ვილიჯ ჰარმონის“ საქმიანობასთან დაკავშირებით. ერთ-ერთმა აღნიშნა, რომ კუნძულზე ბევრი ახალგაზრდა არ იყო დაინტერესებული ტრადიციული სიმღერებით, მიუხედავად იმისა, რომ მათი თანატოლი ახალგაზრდები ამ სიმღერების შესასწავლად ამერიკიდან სპეციალურად ჩამოვიდნენ და ისინი სულ რაღაც ორი კვირის შემდეგ „გაცილებით უკეთ მღეროდნენ, ვიდრე ზოგიერთი კორსიკელი შესძლებდა ამას“. კორსიკელი ხალხური ანსამბლის წევრმა აღნიშნა, რომ ჩამოსული სტუმრების მოღვაწეობამ მეტი ძალა შემატა მას, რათა დაიცვას ის მემკვიდრეობა, რომელსაც ზოგი მისი თანამოქალაქე საკმარის ღირებულებად არ მიიჩნევს

დავუბრუნდეთ გაერთიანებულ სამეფოს. სურვილი, „რაიმეთი გადაუხადო მადლობა“, მოძრაობაში გადაიზარდა. ამის მაგალითია „წყლის სიმღერა“, რომელიც ჰელენ ჩედვიკის გონების პირმშოა. ეს სიმღერა შესრულდა 2002 წელს და მას შემდეგ მან 250 000 ფუნტის მოგროვება შეძლო. 2007 წელს ლონდონში გამართულ წყლის სადამოხე მთელი ბრიტანეთიდან ჩამოსული 800-მდე მომღერალი მღეროდა თემზის ნაპირას, თემზის ფესტივალის ფარგლებში. ნიკომო აღნიშნავს, რომ წყლის დახმარების პროექტმა „უნიქორნის ბანაკში“ იმავე წელს მოიკიდა ფეხი: „კარგია, როცა საშუალება გეძლევა რაღაც დაუბრუნო განვითარებად მსოფლიოს იმ სიმღერებისათვის, რომლებიც ასეთ სიამოვნებას გვანიჭებენ და მუდმივად ეცადო, რომ უკეთესობისაკენ

შეცვალო სხვა საზოგადოების ცხოვრება. ეს საოცარი გრძნობაა“ (NVPN, newsletter. Nov.2007).

აკადემიურ ლიტერატურაში მიმდინარეობს კულტურული იმპერიალიზმის, „სხვების“ საკუთრების მითვისებასა და მოხმარებაზე მსჯელობა. მითვისება არაა აუცილებელი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ უარყოფით ელემენტებს წარმოშობს ცალმხრივი გარიგება, როცა „მომწოდებელი“ ხელცარიელი რჩება. ბრუს ზიფი (Bruce Ziff) და პრატიმა რაო (Pratima Rao) მათ წიგნში „ნასესხები ძალაუფლება“ (*Borrowed Power*) მითვისებას განიხილავენ კულტურული ტრანსმისიის ფორმად. მითვისების სხვადასხვა ტიპებს შორის განსხვავების ძიებაში ისინი აღნიშნავენ: „მომღერალი (ა.შ.შ.-დან), რომელიც ასრულებს სენეგალურ ფოლკლორულ სიმღერებს ხელს არ უშლის სხვებს გააკეთონ იგივე... სიმღერების შესწავლა არ ნიშნავს მათ წართმევას იმ ჯგუფებისაგან, რომელთაგანაც ხდება მათი შეთვისება, ისე როგორც ეს შეიძლება მოხდეს მატერიალური ობიექტის აღების შემთხვევაში“ (Bruce Ziff & Pratima Rao, 1997: 4). ჩემთან საუბარში მსგავსი დამოკიდებულება გამოხატა ზოგმა ადგილობრივმა მასწავლებელმაც. პეტრუ გუელფუჩი (Petru Guelfucci) – კორსიკის ტრადიციული მუსიკის ცენტრის მრჩეველი, რომელიც ასევე ატარებს მასტერკლასებს საზღვარგარეთელი სტუმრებისათვის, ამაზე არ წუხს. ის ამბობს, რომ ადამიანები ჯერ სწავლობენ, მერე კი მიდიან და სხვაგან მღერიან სიმღერებს და შეიძლება ცოტაოდენ ცვლიან კიდეც მათ. თუმცა ეს არ აღარიბებს ადგილობრივ მუსიკას, რატომ უნდა იყოს ეს პრობლემა? საზღვრები არსებობს მხოლოდ პოლიტიკოსების გონებაში... მუსიკა კი მოგზაურობს“. მთავარია, პატივი სცე ბირთვის და თუ სიმღერა აგრძელებს განვითარებას, „ეს გაცილებით უკეთესია – ესაა მისი სიმდიდრე“.

კულტურის მატარებლები სულ უფრო მეტ ინიციატივას იღებენ საკუთარ თავზე, სხვებს გაუნაწილონ საკუთარი მემკვიდრეობა. გარკვეულწილად, ამ ტენდენციის ზრდას ხელი შეუწყო UNESCO-ს დეკლარაციამ კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედევრების შესახებ. ეს მოთხოვნა გულისხმობს, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას, დაცვა კი გულისხმობს არა მხოლოდ შენახვას, არამედ მის პროპაგანდირებას და გავრცელებას. UNESCO-ს დეკლარაცია გულისხმობს, რომ ეს შედევრები არა მხოლოდ ერთი დონის კულტურული ღირებულება, არამედ კაცობრიობის საერთო მემკვიდრეობაცაა. შეიძლება, სწორედ ამაშია ედიშერის მოსაზრების გასაღები, როდესაც იგი მასტერკლასებთან დაკავშირებით წერდა, რომ საკმარისი ცოდნით შეიარაღებული მონაწილეები, ამ კულტურის თანამფლობელები ხდებიან.

მაშინ, როცა „გლობალური სოფლის“ რეკომენდატორების ფილოსოფია შეიძლება დატვირთული იყოს განყენებული რეალობითა და ღრმად გამჯდარი კულტურული განსხვავებებით, გეოპოლიტიკური კომპლექსებით, კამათიც კი შეიძლება ეთნიკურობის საკითხის არსებით მნიშვნელობაზე. როგორც ანია როისი (Anya Royce) განიხილავს თავის წიგნში „ეთნიკური

იდენტობა: მრავალფეროვნების სტრატეგია“ (Royce, 1982), ინდივიდი ისევე, როგორც საზოგადოება შეიძლება იყოს მრავალკულტურული და ტრანსეთნიკური. ეს მოსაზრება შეგვიძლია გავიაზროთ, როგორც გადატანითი, ისე პირდაპირი მნიშვნელობით. ყველა ჩვენგანი არ გრძნობს საკუთარ კანსა და გარემოში თავს ისე, როგორც საკუთარ სახლში. ზოგიერთი ჩვენგანი ღრმა და უცნაურ გრძნობას განიცდის უცხო ადგილას ჩასვლისას. ისტორია და წარმომავლობა ყველა შემთხვევაში რთული მოვლენებია. ჩვენ რომ საკმარისად ვიცოდეთ ჩვენი წარმოშობა, ცოტა ჩვენთაგანი თუ შეძლებდა საკუთარი თავი განეხილა 100% ინგლისელად, გერმანელად ან ქართველად. ამის მაგიერ, ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ „წარმოსახვით ერთობებზე“, რომელთაც ბენედიქტ ანდერსონი (Benedict Anderson) განიხილავს (1983). მისი აზრით, გამოცდილების გაზიარება ხდება თანამედროვე მედია-საშუალებებით და ინტერნეტ-ქსელით. ტულია მაგრინი იმოწმებს ჯონ ბლეკინგის (John Blacking) კონცეფციას „ბგერითი ჯგუფების“ შესახებ, რომელიც ყალიბდება საერთო ეთნიკური წარმომავლობის მქონე სოციალური ჯგუფებისაგან, თუმცა ეს საზოგადოება შეიძლება იყოს ტრანსნაციონალური, რომელიც ღია საზოგადოებას წარმოადგენს. ვეიტ ერლმანი (Veit Erlmann) იზიარებს კანტის მოსაზრებას, რომ „ესთეტიკური კავშირი... ყალიბდება ან ინგრევა გემოვნების საფუძველზე“; ამ დეფინიციას ის იყენებს „ყველა იმ სოციალურ ფორმაციასთან, – თავისუფალ გაერთიანებასთან, ჯგუფთან, ნეო-ტომთან, თავისუფალ კულტურულ ჯგუფთან მიმართებაში, რომელთაც არ გააჩნიათ მიმართულების მიმცემი აფრა, კონტროლის, ჩვეულებებისა და წარმომავლობის მტკიცე სტრუქტურა (Erlmann, 1998: 12). ამგვარი კონცეფციები ხსნიან მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან შეკრებილი სიმღერისმოყვარული მოძრავი საზოგადოებების არსებობას. სადაც არ უნდა იმყოფებოდნენ ისინი – „უნიქორნის ბანაკში“, „ვილიჯ პარმონიში“ თუ თბილისის სიმპოზიუმზე, – მათი საშუალებით რამდენიმე დღეში ხდება მულტიკულტურული, ტრანსნაციონალური გაფართოებული ოჯახის განახლება.

მადლიერება

საველე ექსპედიცია წარმოდგენილი მოხსენებისათვის შედგა ბრიტანეთის აკადემიის მცირე კვლევითი გრანტის ფინანსური მხარდაჭერით. გამოეხატა მადლიერებას ყველას მიმართ, ვინც თავისი მოსაზრებები და გამოცდილება გამიზიარა ინტერვიუებისა და კითხვარების მეშვეობით.

შენიშვნა

„ინტ.“ და „კითხვ.“ აღნიშნავს ციტატებს პერსონალური ინტერვიუებიდან და კითხვარებიდან.

CAROLINE BITHELL

**POLYPHONY IN THE GLOBAL VILLAGE:
MOTIVES AND MEANINGS***

Tullia Magrini has commented on the way in which “musics coming from the most different places... find unexpected new listeners, fans, and sometimes performers in the most unlikely places” (2000, 328). Were you to find your way to the Unicorn Natural Voice Camp, set up for eight days each summer on a remote farm deep in the English countryside, you would find an intriguing example of this phenomenon. Brightly dressed groups of people - of all ages but mostly light-skinned - gather around campfires under the stars. Someone starts a song in a language that is clearly not their mother tongue and twenty others, who also know the words by heart, join them in three- or four-part harmony. A song from South Africa is followed by one from Bulgaria, then one from Hawai’i, and another from Georgia. They sing on into the night, weaving their eclectic songlines around their global village. If you were to enquire further, you would find that many of these people have never met before. So how do they know all these songs? And why do they choose to sing them?

Singing songs from other parts of the world is, of course, nothing new. Pete Seeger, Joan Baez, and other singers associated with the North American folk revival popularised songs such as “Wimoweh”, based on the South African song “Mbube” (first recorded by Solomon Linda’s Evening Birds in 1939), Chilean singer-songwriter Violeta Parra’s “Gracias a la Vida”, and the Cuban song “Guantanamera”. These songs often assumed the status of anthems and were sung the world over as a statement of solidarity with those resisting oppression or of hope for a better world. What we have witnessed in recent years is the dissemination of a vast selection of lesser-known songs, many drawn from local oral traditions rather than the more obvious popular music canon. Most striking of all, perhaps, is the extent to which these songs have become part of people’s day-to-day lives and identities.

Some of the people attending the Unicorn Camp are also members of community choirs, many of which – like the camp itself - are associated with the natural voice movement. “Natural voice” in this context can be seen as both ideology and methodology. The “natural voice” refers principally to the “untrained” or “authentic” voice, characterised on the website of the Natural Voice Practitioners Network as “the voice that is instinctively used in folk traditions around the world” (www.natural-voice.net). The website’s home page offers a concise statement of the natural voice philosophy: “We believe that singing is everyone’s birthright and we are committed to teaching styles that are accepting and inclusive of all, regardless of musical experience and ability.” Several themes emerge from the more detailed explanation that

follows. In particular, there is an interest in the functions of song and its potential for building community: “For thousands of years all over the world people have sung – to express joy, celebration and grief, to accompany work and devotion, to aid healing – without worrying about having a ‘good’ voice or ‘getting it right’. Song has been a part of life, a way of binding the community together.”

The emphasis on community and inclusivity also relates to notions of oral tradition. There is a much quoted African saying: “If you can walk you can dance; if you can talk you can sing.” Frankie Armstrong, one of the UK’s leading natural voice practitioners, relates this principle to a particular quality of voice when she writes: “I encourage the use of the open-throated style of singing found in cultures that sing in the open air, singing as naturally and spontaneously as they speak” (1992, 107). These images are diametrically opposed to the Western model of the highly trained professional musician performing pre-composed works on stage in a dedicated and exclusive arts venue for a passive audience, many of whom are non-musicians.

Choirs that identify themselves as community choirs are usually run according to the natural voice principles outlined above. They are open-access: they do not have auditions or require sight-reading; material is learnt by ear; songs are sung *a cappella* rather than with the more usual piano accompaniment beloved of amateur choirs; there is relatively little emphasis on public performance; and art or classical music is notably absent from the repertoire. The rewards of choir membership as identified by participants range through the personal, social, aesthetic and spiritual. Sally, for example, comments: “I don’t like singing in formal choirs as a rule – I prefer the informality and the genre of people attracted to community choirs and the repertoire and the speed of gratification!!” (Qu¹. 2007). Nickomo Clarke, leader of three community choirs and also co-founder of the Unicorn Natural Voice Camp, writes: “I see the work of such choirs as crucial in allowing more and more people to become empowered and embossed by singing together. ... Unaccompanied vocal harmony has the most potent magic for me, I regard it as a great gift and as sacred as anything I understand by that word” (www.nickomoandrasullah.com).

Many of these choirs include in their repertoire a number of songs from different parts of the world. Some refer to themselves specifically as world music choirs, adopting names such as Crediton World Music Choir, WorldSong, Global Harmony or Songlines. Other names, such as Circle of Song or Singing in the Round, are evocative of the democratic, community ethos. Others again make reference to the positive attributes of singing, as in Good Vibrations Community Choir or Sing for Joy, and some allude to cultural diversity or the image of the global village, as in Kaleidoscope Community Choir or Patchwork Choir.

Given the natural voice philosophy as summarised earlier, the presence of so many songs from other cultures is less surprising than it might at first appear. Seeking out unfamiliar musics becomes part of the quest for a voice that is perceived as more organic and has access to a broader palette of technical and acoustic possibilities than the bel canto voice, as well as satisfying a hunger for novel harmonies and

rhythms. At the same time, songs from distant parts of the globe fuel the imagination, transporting the singer to another place, another time and, perhaps, another identity.

But how, then, does such a rich carnival of songs find its way to the UK? Frankie Armstrong, accomplished folk singer and one of the founder members of the Natural Voice Practitioners Network, acted as one of the earliest conduits for Balkan songs. Her mentor was the American folklorist Ethel Raim, who had conducted research on the open-throated style of singing found in rural areas of Eastern Europe. Frankie met her during a visit to the United States in 1973. At this time Ethel was running weekly vocal workshops in Philadelphia and New York, where she taught Balkan singing style and songs. Two years later Frankie started her own voice workshops in the UK, initially using many of the vocal exercises and songs she had learnt from Ethel. Later Vivien Ellis and Judy Greenwell added more Bulgarian songs to the mix after spending time in the Pirin Mountain region of Bulgaria with the Bissarov Sisters. More recently, Dessislava Stefanova – a former member of the Philip Koutev Bulgarian Folk Ensemble now living in London, where she runs the London Bulgarian Choir – has delighted workshop participants with her distinctive style of teaching. Over the past fifteen years, hundreds of singers around the UK have learnt Georgian songs at workshops led by Edisher Garakanidze, Joseph Jordania, Natalia Zumbadze, Frank Kane and others. The biennial Giving Voice Festival – an initiative of the Centre for Performance Research based at the University of Aberystwyth in Wales – brings together singers and voice practitioners from all over the world to give workshops and master-classes, as well as performances and lecture- demonstrations. The association Village Harmony, working from its base in Vermont but with long-standing connections with the UK, goes one step further in organising summer camps in different parts of the world where participants learn directly from native singers in the songs' place of origin. This workshop, festival and camp culture plays a crucial part in creating a common repertoire among singers in different parts of the country and beyond.

Published sources – usually with a tape or CD accompanying a book of transcriptions – include Mary Cay Brass's *Balkan Bridges Songbook*; *99 Georgian Songs*, published by Black Mountain Press for the Centre for Performance Research; *Let Your Voice Be Heard: Songs from Ghana and Zimbabwe* and other books and sheet music produced by the US-based World Music Press; a series of songbooks produced by the group Libana (again in the US); Ysaye Barnwell's *Singing in the African-American Tradition*; and Northern Harmony's workbooks, mostly produced in conjunction with their concert and workshop tours. Copies of the music and words for individual songs have also circulated in circle dance networks, many Balkan songs in particular being performed live for dancing.

What is it, then, that makes these songs so popular? My questions to singers about why they are attracted to particular sounds, and what they feel they gain from learning repertory and singing styles from different parts of the world, have elicited

a range of responses encompassing humanistic, social, psychological and political realms, as well as the technical and aesthetic. Reflecting on the inspiration she drew from her attendance at Ethel Raim's workshops, Frankie comments: "Ethel's workshops not only were wonderful for the actual quality of the singing, but it was very obvious to me as a social worker, group worker, that people went out bright-eyed and bushy-tailed, even if they'd come in dragged off the New York subway pretty bedraggled. ... You could actually see people's physicality change" (Int. 2008). Another thing she found interesting was "to hear, see what happened to women when they found the bigger, peasantry voice" (many of Ethel's sessions were with women's groups). "So right from the beginning," she reflects, "it was ... the musical, the social and the psychological elements that intrigued me and that excited me."

As far as the musical dimension is concerned, many relish the opportunity to broaden their horizons. As Anthony expresses it, "As a singer, I get a whole different sense of what it means to sing in terms of what timbre and what volume to use. ... As a musician, my sense of what melody, harmonisation and rhythm are is challenged too. The rules of Western music, spoken and unspoken, are questioned, broken down, and are seen for what they are – constraints" (Qu. 2004). Charles similarly alludes to the value of learning different styles as a way of expanding one's own technique, while also paying tribute to his deep attraction to particular sounds: "People ... tend to use one way of singing for their entire lives ... not even thinking about it because they don't need to. Actually learning music from throughout the world shows you so many drop dead gorgeous singing traditions, exposes you to music that moves you down to the very marrow ... And it makes you exercise so many different ways of singing that you start to figure out the ways that work best, not just the ways that you've always done it" (Qu. 2004).

Especially interesting are some of the responses to my more specific question: "Do you find yourself attracted to the songs of a particular culture (e.g. Bulgaria, Georgia, South Africa)? If so, how would you explain this affinity?" Balkan songs, with their "clashing" harmonies, vibrant timbres and powerful female voices, hold a special attraction for many singers. Sue Parlby, co-director of Cambridge's Good Vibrations Community Choir, describes how she spent many years singing in traditional choirs as "a very sweet little soprano" - until the day she went to a Bulgarian singing workshop led by Frankie Armstrong. There she discovered "this huge voice, which was terribly exciting; I didn't realise there was one of those lurking inside me. ... That voice had always been inside me somewhere, probably, but it hadn't been brought out" (Int. 2007). Part of her excitement, she reflects, was also due to fact of her being a woman: "For me to discover that I do have a powerful voice that will be listened to I think is working on other levels as well. It felt like I had found a strong part of me as well."

Not surprisingly, similar themes occur in Mirjana Laušević's discussion – in her book *Balkan Fascination* - of the attraction of Balkan music for American participants. Balkan music seems to offer an example of a more democratic style of music

making, in which – in contrast to the world of Western classical music - music and dance are not reserved for “the talented few”. The repertory itself is also seen to “foster group experience and social enjoyment ... in the ways many other musical styles do not” (2007, 55). Added to this are “important musical and extra-musical associations with the ancient, the natural, and the spiritual” (59). The use of unusual modes is also associated, in the minds of many non-native singers, with an experience of the communal, earthy, otherworldly, ancient or exotic.

For some, song texts in unfamiliar languages whose sounds do not always have an equivalent in English present a major challenge. At another level, however, this can liberate the singer from the inhibitions, judgements and sensitivities associated with his or her past experience of singing more familiar repertoire. Sally comments: “Sometimes it is releasing. ... I notice my own language can get in the way of numinous experience” (Qu. 2007). Beth confesses: “I get a bit hung up on the meanings of words, so unless they really jump out at me in a poetic way, I feel a bit silly singing about some things in English” (Qu. 2008). And Jenny talks about “a chance to let go into my voice when I am singing sounds that are unfamiliar or words that don’t carry associations for me” (Qu. 2007).

Singers – both native and non-native - often comment on the psychophysical effects of multipart singing, including an enhanced sense of well-being, a feeling of being re-energised, and a palpable “buzz” derived both from the musical vibrations and from the feeling of bonding with others through a shared experience. These effects are intensified when singers are free of a score and therefore more focused on one another, and when they use the more “open” type of voice production characteristic of Bulgarian songs, for example, which together with particular intervals increases the potential for producing overtones and “beating”. Joan Mills, director of the Giving Voice Festival, comments on her early encounters with Balkan songs: “I *loved* these songs and I *loved* the way that they required other persons to lean on and to kind of be locked in to ... In my ... culture of folk tradition ... they’re all solo songs and you’re alone there singing those. And suddenly here was this community of other people” (Int. 2005).

Many singers comment on the way in which their encounter with other cultures through music leads them to feel that they can identify with other people who, despite obvious geographical and cultural-historical differences, share basic human experiences. Angela refers to “sharing hopes and dreams, knowing that we are all one, though facing different problems and similar joys!” (Qu. 2007). Anthony alludes to a more intimate sense of connection to particular places: “Each country’s songs have their own unique flavour, being born out of the people’s relationship to their everyday existence; their work, daily struggles, their joys, celebrations, rituals, customs, their history, their stories, and their relationship to the land. By singing songs from around the world, I feel as if I am meeting the people who sing or would have sung those songs. I meet something of who they are; their lives, their land, their soul” (Qu. 2004).

A recurring theme is the way in which music can serve as a bridge between people by providing them with a means of communication. Heidi reflects on her participation in a Village Harmony camp in Corsica: "Singing another culture's songs while immersed in that culture is also a powerful means of connecting with people. The Corsicans we met and sang for were obviously deeply moved and pleased that we respected and loved their music enough to come to their island and study it, and the Corsican singers who sang for us and with us connected with our group with enormous warmth and generosity. Singing together obviously creates harmony in more than one sense!" (Qu. 2004). Anthony also comments on the "specialness" of the Corsican experience: "I felt like a very welcomed and even honoured guest, and with the songs that we had learned we had something to give back. ... I feel that we met Corsican people in a way that far surpasses any interaction that would have come about by being mere tourists. There was a real sharing and mutual respect that grew from the whole experience" (Qu. 2004).

For Edisher Garakanidze, imparting an understanding of where the songs came from was a crucial part of his role as a teacher of Georgian polyphony outside Georgia. The book *99 Georgian Songs*, completed with substantial input from Joseph Jordania and other Georgian colleagues, was his inspiration. Conceiving of the book as a tool for those who, through his UK workshops, had already begun to sing Georgian songs with such passion and insight, Edisher writes in the introduction: "From experience I have learnt that a practical workshop is still the best way to come into contact with folk music and to go deep into it. This is because it allows participants to obtain ethnomusicological, historical, geographic and ethnographic information at the same time as communicating directly with the music." He goes on to propose - somewhat enigmatically - that "workshop participants become the co-owners of a culture that stems from the depth of centuries and millennia!" (2004, ix).

While there may be some who seem over-eager to accumulate new songs that catch their fancy without always giving thought to matters of right or etiquette, and while some may over-romanticise the lives of the supposedly more innocent peoples from whose heritage these songs have come, there are many more who are aware of the ethical complexities, are concerned to treat both songs and native culture-bearers with respect, and are looking for ways to "give something back". In questionnaires distributed to participants in the Unicorn Camp, I asked the question: "How important do you think it is to know something about the background to the songs you learn (how they are used and what they mean in the native culture etc.)?" Jane replies: "Crucial. Otherwise the value is limited ('nice sound') and the solidarity etc lost. Also we're at risk of 'cultural imperialism', grabbing others' good songs, but completely out of context or respect" (Qu. 2007). Some of the Village Harmony singers on the Corsican camp referred to earlier did feel uncomfortable about certain aspects. For Clara, for example, "it always felt a little strange to be performing Corsican music that we had only learned two weeks earlier to people who had been

singing it their entire lives” (Qu. 2004), while some of the teenage girls felt self-conscious about performing songs that were normally the preserve of Corsican men. The reactions of Corsican audience members to Village Harmony’s efforts were of particular interest to me. One reflected that many young people on the island weren’t interested in the traditional songs, yet some of these young people had travelled all the way from America and after only two weeks were singing the songs “better than some Corsicans”. A member of a Corsican polyphonic ensemble expressed the view that the efforts of these visitors encouraged him in his own efforts to preserve a heritage that some of his compatriots didn’t value enough.

Back in the UK, a desire to “give something back” has increased as the movement has matured. An example of this is Sing for Water, Helen Chadwick’s brainchild, which since its inauguration in 2002 has raised £250,000 for WaterAid projects in Africa and India. The London Sing for Water event in 2007 attracted almost 800 singers from across Britain to sing world songs on the banks of the River Thames as part of the Thames Festival. Nickomo says of the funds raised for WaterAid at the Unicorn Camp that same year: “To be able to pay something back to the developing world for all of its songs that we have been enjoying, and to permanently change for the better the lives of another community was a wonderful feeling” (NVPN newsletter, Nov. 2007).

There has certainly been much agonising in the academic literature in recent years over issues of cultural imperialism, appropriation and consumption of the “other”. Appropriation does not necessarily, however, have to be viewed in negative terms as a one-sided transaction that leaves the “giver” deprived. Bruce Ziff and Pratima Rao, in their book *Borrowed Power*, propose that we might see appropriation as just one form of cultural transmission. Seeking to make distinctions between different types of appropriation, they note that: “The singer [from the US] who performs a Senegalese folk song does not preclude others from doing the same. ... the taking of the song does not lead to a corresponding deprivation of the appropriated groups in the same way as it would if tangible objects were involved” (1997, 4). Similar sentiments have been expressed by some of the native teachers I have spoken with. Petru Guelfucci acts as vocal advisor to Corsica’s Centre for Traditional Music and also runs workshops for visiting overseas groups. He is of the opinion that Corsican culture can only be enriched by opening itself to others. He’s not worried, he says, about people going away and singing the songs and perhaps even changing them a little. As long as it doesn’t impoverish the music in its locality, why should it be a problem? Frontiers only exist “in the heads of certain politicians ... music itself travels”. It’s important to respect the nucleus, he continues, but if the songs evolve further, “so much the better – that’s the richness of it all”.

Culture-bearers are increasingly taking the initiative to share their heritage with outsiders. For some, this trend has been prompted by UNESCO’s Proclamations of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. These require that action plans be set in place for safeguarding the cultural heritage, where safeguard-

ing includes not only preservation but also promotion and dissemination. The title of the UNESCO award suggests that, while these masterpieces are at one level culturally specific, at another they might be viewed as the common human heritage. Perhaps this is a clue to what Edisher meant when he talked about workshop participants, armed with sufficient understanding, becoming “co-owners” of a culture.

While proponents of the “global village” philosophy might be charged with overlooking real and sometimes deep-seated cultural differences and geopolitical complexities, essentialist notions of ethnicity also have to be challenged. As Anya Royce observes in her book *Ethnic Identity: Strategies of Diversity* (1982), individuals as well as societies can be multicultural and transethnic. This proposition might be understood at a metaphorical as well as a literal level. We do not all feel at home in the skin or the surroundings we are born into. Some of us feel a profound and uncanny sense of homecoming when we arrive somewhere else. Histories and ancestries are in any case complex. If we were to trace our ancestry back far enough, few of us would be able to consider ourselves 100% English, German or Georgian. We might talk instead, then, about the “imagined communities” evoked by Benedict Anderson (1983), whereby shared experiences are made possible via modern media and networks. Tullia Magrini draws on John Blacking’s concept of “sound groups”, “formed by people who choose a certain music mainly because they identify a part of themselves with the values they connect with that music” (2000, 329). These groups may coincide with ethnic, generational or social groups within a given society but they may also be transnational and, crucially, they remain open. Veit Erlmann adapts Kant’s notion of the “aesthetic community... that forms and undoes itself on the basis of taste”, applying this to “all those social formations – the loose affiliations, groupings, neo-tribes, and cult groups of free-floating individuals – that are not anchored in rigid structures of control, habitus and filiation” (1998, 12). Concepts such as these lend themselves well to describing the nomadic communities of song-lovers who come together in different parts of the globe – whether it be at the Unicorn Camp, a Village Harmony Camp, or at the Tbilisi Symposium - to recreate, if only for the space of a few days, a multicultural, transnational extended family.

Acknowledgements

Fieldwork for this paper was supported by a Small Research Grant from the British Academy. I am grateful to all those who so generously shared with me their thoughts and experiences via interviews and questionnaires.

Note

¹ “Int.” and “Qu.” indicate quotations taken from personal interviews and questionnaires.

References

- Anderson, Benedict. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Armstrong, Frankie. (1992). *As Far as the Eye Can Sing*. London: The Women's Press.
- Erlmann, Veit. (1998). "How Beautiful is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local." *Yearbook for Traditional Music* 30: 12-21.
- Lauševia, Mirjana. (2006). *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Magrini, Tullia. (2000). "From Music-Makers to Virtual Singers." In David Greer, ed., *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future*, pp. 320-30. Oxford: Oxford University Press.
- Royce, Anya Peterson. (1982). *Ethnic Identity: Strategies of Diversity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ziff, Bruce & Pratima V. Rao. (1997). *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press.

მსოფლიო მუსიკა და ტრადიციული მუსიკა. ავთენტურობის პრობლემა

შესავალი

მსოფლიო მუსიკის, როგორც XX და XXI საუკუნეების სპეციფიკური ფენომენის, არსებობის აღიარება საყოველთაო ყურადღების ცენტრში აქცევს განსხვავებული მუსიკალური ტრადიციების გადაკვეთის საკითხს. ამ გადაკვეთის შედეგად წარმოქმნილი მოვლენა, „მსოფლიო მუსიკის“ იარლიყით, წინა პლანზე წამოსწევს ხალხური მუსიკის ავთენტურობისა და მისი გაგების პრობლემას, საყოველთაოდ გაცხადებული „ფოლკლორის სიკვდილის“ ეპოქაში. „მსოფლიო მუსიკის“ ფართო ცნება, რომელიც მოიცავს, მაგალითად, ქართულ ტრადიციულ ან ბოშურ მუსიკას, აგრეთვე, ე.წ. პოლონურ, რუმინულ, კუბურ მუსიკას და ა.შ., თანამედროვეობაში განსაკუთრებულ პოპულარულობას იძენს. სხვადასხვა ავტორი ამტკიცებს, რომ მსოფლიო მუსიკა არის თანამედროვეობის სიმპტომატური აღქმა, ამიტომ ხშირად იყენებენ მას ისეთ განმარტებებთან კავშირში, როგორიცაა „გლობალიზაცია“, „დეტერიტორიალიზაცია“ ან „კულტურული იმპერიალიზმი“.

ამ თვალსაზრისით, მუსიკა გააზრებულია, როგორც კულტურული ცხოვრების ინტეგრალური ნაწილი, რომელიც აქტიურადაა გამოყენებული სოციალური, პოლიტიკური და რელიგიური ცხოვრების ასპექტებში, მიუხედავად საზოგადოების ტიპისა და ისტორიული პერიოდისა. სინამდვილეში, ზოგადი და ყოვლისმომცველი ცნება „მუსიკა“, ჩვეულებრივ, გულისხმობს არა მარტო ჟღერადობას, არამედ სხვადასხვა ინტერაქტიული ქმედებების კომპლექსურ ქსელს და მოიცავს მუსიკის „დამზადებას“ (production of music), მუსიკალურ კომპოზიციას, შესრულებასა და აუდიტორიის მიერ მის აღქმას. საკუთარი ესთეტიკითა და ისტორიით ზუსტად განსაზღვრული, ისინი, ამავე დროს, ასრულებენ უმნიშვნელოვანეს როლს მუსიკალური რეალობის მიღმა არსებულ პროცესში. მუსიკის ასეთი გაგებისას, მხოლოდ ცალკე აღებული ჟღერადი სტრუქტურა ვერ ფარავს მუსიკისთვის მიწერილ დიდი რაოდენობის მნიშვნელობებს – მუსიკის არსი დაკავშირებულია მთელ რიგ შემდეგ ფაქტორებთან (მაგრამ არა მარტო მათთან): ფინანსური ვადლებულება, ესთეტიკური ღირებულებანი, სოციალური ინტერესი, პოლიტიკური რეგულაცია და ბოლოს, ლოკალური ადგილის შეგრძნება.

ადგილის კატეგორია, როგორც ასეთი, უმნიშვნელოვანესია მუსიკოლოგიაში და განსაკუთრებით ეთნომუსიკოლოგიაში; ადგილმდებარეობა მიუთითებს

არა მარტო მუსიკალური სტილის წყაროზე, მის დასაბამზე, არამედ ადასტურებს კონცეპტუალიზებულ კულტურულ ასოციაციებს ე.წ. ეროვნული სკოლის ფარგლებში, რომლის მუსიკალური კონცეფცია განსაკუთრებით პოპულარული გახდა XIX და ადრეულ XX საუკუნეებში. ადგილის გრძნობა, რომელიც მსოფლიო მუსიკის საზღვრებში განიხილება, მიანიშნებს ამ ცნებაზე, როგორც დამხმარე საშუალებაზე, რომელმაც უნდა გააადვილოს მუსიკოსთვის ჩვეულებრივ დამახასიათებელი ორი მნიშვნელოვანი ფაქტორის გაგება: კერძოდ, ის შეიცავს ინფორმაციას ადგილის შესახებ, სადაც ეს განსაკუთრებული მუსიკალური სტილი იბადება და, მეორე, რაც პირველ მნიშვნელობასთანაა დაკავშირებული – ის ასრულებს ეთნიკური იდენტიფიკაციის იარაღის ფუნქციას. ტრადიციული მუსიკის აუთენტურობა მჭიდროდ უკავშირდება „ადგილობრივ სურნელს“ რაც თავისებურ ინტელექტუალურ გამოწვევას წარმოადგენს და განპირობებულია „მსოფლიო მუსიკის“, როგორც ასეთის, აღმოცენებით. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, მოითხოვს ავთენტურობისა და ლოკალურობის ტერმინების ახლებურ გააზრებას.

მსოფლიო მუსიკის განსაზღვრის მცდელობა

მსოფლიო მუსიკის ფართო განსაზღვრების ქვეშ ხშირად მოიაზრება მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონისა და ხალხის მრავალფეროვანი მუსიკალური ტრადიცია. ის მაღე გადაიქცა ბაზრის ძლიერ იარაღად. მსოფლიო მუსიკის ბაზრის მიმდინარე ინსტიტუციონალიზაციის შედეგად იქმნება ახალი სისტემა, რომელშიც წარსულში ნაკლებად თავსებადი მრავალფეროვანი მუსიკალური პროდუქცია ერთად იყრის თავს თანასწორობის პრინციპით და გვევლინება მასობრივი მოხმარების ერთიადიმავე სეგმენტის ნაწილად. მაიკლ ჩერჩის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მსოფლიო მუსიკა იქცა მოხმარების საგნად, რომელიც განისაზღვრება იმის მიხედვით, თუ როგორ იყიდება იგი (Church, 2007).

ამავე დროს, ტერმინი გამორიცხავს გარკვეულ მუსიკალურ პროდუქციას, რომელიც ძალიან კარგად არის ცნობილი მუსიკისმცოდნეებისთვის (მაგალითად, დასავლურ კლასიკურ მუსიკას და პოპს). შეიძლება პაროდოქსულად ჟღერდეს, რომ სწორედ მსოფლიო მუსიკის რეალური საერთო მახასიათებლების გამო არ ინტერესდებიან მუსიკისმცოდნეები მისი კვლევით. მართლაც, მსოფლიო მუსიკა, როგორც ფენომენი, იმდენ განსხვავებულ მუსიკალურ ტრადიციასა და ახალ ჰიბრიდს შეიცავს, რომ თავად კატეგორია თითქმის აზრს კარგავს. მეტიც, მსოფლიო მუსიკა, პრაქტიკულად არ არსებობს, როგორც გარკვეული სტილისტური თვისებების მქონე მუსიკალური ჟანრი (Brennan, 2001; Feld, 2000; Guilbault, 1997). ამ იარაღის ქვეშ მოქცეული პროდუქციის საერთო მახასიათებელი დაკავშირებულია იმის აღიარებასთან, რასაც იგი არ წარმოადგენს: მაგალითად, არ არის შესრულებული დასავლური კლასიკური ან პოპულარული მუსიკის ძირითადი ტენდენციების ფარგლებში. და მაინც, მსოფლიო მუსიკის ნეგატიური დეფინიციის მიუხედავად, ეთნომუსიკოლოგები დიდი სიამოვნებით იყენებენ ამ ტერმინს და ცდილობენ განსაზღვრონ იგი სხვადასხვა გზით.

მსოფლიო მუსიკის, როგორც გარკვეული სფეროს, შესახებ მსჯელობას განაპირობებს ის ფაქტიც, რომ თავად ტერმინი შეიქმნა და ადრეულ 1960-იან წლებში გავრცელდა „აკადემიური წრეების წარმომადგენლებში, მუსიკალური მრავალფეროვნების აღსანიშნავად და ხელშესაწყობად“ (Feld, 2000). თანამედროვე კონტექსტში, ორიენტალური ან შორეული, სხვა, ელიტარული დასავლური პროფესიულისაგან განსხვავებული, მუსიკა კვლავ მიგვანიშნებს XIX საუკუნის დასავლეთ ევროპის ეგზოტიკით გატაცებაზე. როგორც ტიმოთი ბრენენი გვთავაზობს: „ევროპისა და ჩრდილო ამერიკის ქვეყნებში გავრცელებული მთავარი იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის მუსიკის მოსმენისას ჩვენ შეგვიძლია შევიმეცნოთ არა, სახელდობრ, სპეციფიკური მუსიკალური ფორმა (სიმფონიური, საგუნდო, ჩაწერილი, იმპროვიზებული, სოფლური, რიტუალური,) არამედ მუსიკის არსებობის ადგილი – საყოველთაო მუსიკა“ (Brennen, 2001:45). შესაბამისად, მსოფლიო მუსიკის კატეგორია ხშირად გაგებულია, როგორც ევროპული თვალსაწიერის გაფართოება, შესაძლებლობა, ჩასწვდე მრავალფეროვნებას (ხშირად „ჰიბრიდულს“, „ადგილიდან დაძრულს“).

მსოფლიო მუსიკის კატეგორია მეცნიერებისა და ქალაქის ბინადარი მომხმარებლებისთვის ირეკლავს გლობალიზებული სამყაროს კულტურულ დინამიკას, როცა სივრცეში გადაადგილება ან მოგზაურობა ზედმეტია კულტურული განსხვავებულობის ან მუსიკის ადგილობრივი „გემოს“ შესაგრძნობად. კულტურები, რომლებიც აღარ ასოცირდებიან მხოლოდ მოცემულ ტერიტორიასთან და ადგილთან, აღძრავენ ახალ მოლოდინს და ითავისებენ სოციალურ მეცნიერებებში გამოთქმულ მოსაზრებებს მსოფლიო მუსიკის შესახებ. ჯეიმს ფერგუსონი ნარკვევში, რომელიც ეძღვნება კუბური მუსიკის ტრანსნაციონალურ პოლიტიკას, აღნიშნავს: „პერიფერიულ კულტურებს, წარმოდგენილთ ახალ როლში, რომელშიც „სხვას“ თამაშობენ, შეუძლიათ გამოიყენონ გლობალიზაცია და ტრანსნაციონალური მოღვაწეობა, რათა განავითარონ ინტელექტუალური კაპიტალი (...), განახორციელონ მოდერნიზაცია და ჩამოაყალიბონ ისეთი ურთიერთობა, რომელშიც ძირითადი მოთამაშე თუ არა, სულ ცოტა, პარტნიორები იქნებიან“ (Ferguson, 2003).

მსოფლიო მუსიკა მუშაობს როგორც არხი, რომელიც სხვადასხვა კულტურის უკეთ გაგების საშუალებას იძლევა, ამავე დროს ახდენს ტოლერანტობის აქტის ტრანსფორმაციას ანუ მიესალმება განსხვავებული მუსიკის გარდაქმნას განსაკუთრებულ საქონლად, რომელიც მზადაა იყოს ადვილად გასაყიდი, სხვა სამომხმარებლო საქონლის მსაგავსად. ამასთან, ეს მოსაზრება ხაზს უსვამს მსოფლიო მუსიკის, როგორც ხელმისაწვდომი მუსიკალური პროდუქტისა და მისი სოციალურ-კულტურული ფონის ურთიერთკავშირის შედეგად მიღებულის, გარდამავალ ბუნებას. მსოფლიო მუსიკის CD-ების ფართო მოხმარება აგრძელებს ეგზოტიზმით იმპერიულ გატაცებას და, ფაქტობრივად, შეიძლება აღვიქვათ, როგორც კულტურული იმპერიალიზმის ახალი ტალღა.

ერთი კულტურის ცენტრალური პოზიცია „პერიფერიულთან“ შედარებით გამყარებულია ამ უკანასკნელის ჩართვით იმ პროექტში, რომელსაც მსოფლიო მუსიკა ეწოდება; დასავლური კორპორაციების მიერ, დასავლური აუდიტორიის გემოვნების გათვალისწინებით ხორცილდება ტენდენციების ცვლა, მუსიკალური პროდუქციის (ალბომების) გამოსვლა და გაერცვლება (Cornell & Chris, 2004). ამიტომ ზოგიერთი ავტორი აცხადებს, რომ მსოფლიო მუსიკა სხვას არაფერს უტერს მხარს, თუ არა „მომხმარებლის მულტიკულტურალიზმს“, რაც ავითარებს „ცეკვად ეთნიკურობას“ და, ამავე დროს – თუ არ იგნორირებს – ბანალურს ხდის კულტურულ განსხვავებულობას (Feld, 2000; Guilbault, 1997).

როგორც ჯონ ბლეკინგი მიუთითებს, მრავალი ადამიანის სხვა მუსიკალური სამყაროდან მიღებული გამოცდილება მთლიანად ფესტივალის გარემოს, მუნიციპალურ პიკნიკებს ან პირველი შემთხვევითი CD-ის მოსმენას ემყარება, რაც იწვევს „ორ სერიოზულ წინააღმდეგობას. პირველი, წარმოდგენილი მუსიკა არ არის იმ ტრადიციის ნიმუში, რომელსაც რეკლამას უწევენ და, მეორე, გარემოდან გამომდინარე, მუსიკალური გაცვლისა და ორმხრივი გაგების მიზანი მიუღწეველია“ (Blacking, 1987). მეორე მხრივ, წარმატებით არჩევს ფორმებს, ამ პროცესში უარყოფითს და ხელახლა განსაზღვრავს სტილისა და გემოვნების კრიტერიუმებს, ქმნის ახალ მრავალფეროვან მუსიკალურ პიბრიდებს, ამასთან, აღიარებს მუსიკალურ სესხებასა და ახალ თანამშრომლობას. მუსიკალური პროდუქციის მიღების შეცვლილი მეთოდისთვის მისაღებია „გლობალური ჰომოგენიზაციის“ და „ლოკალური ავთენტურობის“ გამიჯვნის იდეა. თუმცა, როგორც ქორნელი და გიბსონი ამტკიცებენ, „შეუძლებელია გაექცე საერთაშორისო გავლენას – ლირიკულს, ოდეოლოგიურს, სტილურს ან ტექნოლოგიურს, მაშინ როცა სპეციფიკური ლოკალური იდენტურობის მუსიკის შესაქმნელად აუცილებელია გლობალური ტენდენციების გაზიარება: გლობალური და ლოკალური თავისი ბუნებით უფრო მონათესავეა, ვიდრე დაპირისპირებული“ (Cornell & Gibson, 2004:357).

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დიფერენცირება გადალახვადია, როგორც შედეგი ასიმილაციისა, რომელიც – როგორც გილროი შენიშნავს, „არის არა აკულტურაციის, არამედ კულტურის სინკრეტიზმის პროცესი“ (Gilroy, 1991:153). მსოფლიო მუსიკის შესრულების შემოქმედებითი ფაქტორი დამალულია მისი ტრანსფორმაციის ფორმებში (Williams, 1996), რაც მიმართულია „პრაქტიკის, კოდის და ეფექტის სტრუქტურული განაწილებისაკენ, რეგულარულად იცვლება პატარა ნაწილების შემოტანისა და შერევის მეშვეობით“ (Grossberg, 1997:3).

ადგილის შეგრძნება

ხშირად გაისმის ავტორიტარული აზრის იმის შესახებ, რომ „მუსიკა გემატებს ადგილის შეგრძნებას“ (Stokes, 1994a:3) და მეტიც, „მუსიკა ადგილის გარეშე, არის მუსიკა მნიშვნელობის გარეშე“ (Stokes, 1994b:8). მოსმენისას

შექმნილი წარმოსახვითი ადგილობრივი სივრცე, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია უფრო განსხვავებებისა და სოციალური საზღვრების კატეგორიებისკენ, ვიდრე ჟღერადობისა და სტრუქტურის თავისებურებებისკენ. მარტინ სტოკსი ამტკიცებს, რომ „მუსიკა სოციალურად მრავალმნიშვნელოვანია, რადგან იგი შეიცავს საშუალებებს, რომლითაც ადამიანები შეიგრობენ იდენტურობას, ადგილსა და საზღვრებს, მათ რომ ერთმანეთისაგან აშორებს“ (Stokes, 1994a:5).

ფუნქციურ თეორიაში ასევე აღინიშნება, რომ მუსიკის ფუნქცია მდგომარეობს ადამიანებისთვის სივრცის, ადგილის და იდენტურობის შეგრძნების გაღვივებაში (Bailey, 1994:47). ზოგიერთი ავტორი (Harvey, 1989) აღნიშნავს, რომ ადგილი და ადგილობრივობა (რომელიც ადგილის იდეისგან ყალიბდება) ერთიადიმავე პროცესის ნაწილია. მუსიკისა და ადგილის მისადაგების პროცესი დაკავშირებულია წარმოსახვითი მდგომარეობის სოციალურ კონცეპტუალიზმთან, რაც „უცხო“ მიერ მოცემული ადგილისთვის მინიჭებულ განუყოფელ თვისებას წარმოადგენს და, როგორც სარა კოჰენი ამბობს, წარმოადგენს დამატებით პრობლემას გლობალურ კონტექსტში: „კულტურული ფორმების გლობალიზაციას თან სდევს კულტურული იდენტურობის ლოკალიზაცია და მოითხოვს აუთენტიკურობას, რასაც შედეგად მოსდევს დაძაბულობა ან დიალექტიკური ურთიერთობა ამ ორ ტენდენციას შორის“ (Cohen, 1994:47).

დიდემას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ აუდიტორიის მიერ მოცემულ ადგილთან ასოცირებული მუსიკალური პრაქტიკა სინამდვილეში არ გამოძლინარეობს მათი მოლოდინიდან. დამახინჯება რეალობის ინტერპრეტირებისას თანდათან დაუბალანსებელი და სინამდვილესთან შეუსაბამო სურათის წარმოშობას იწვევს. როგორც ჯოზეფ მარტი ამბობს, ამის მიზეზი შეიძლება იყოს იდეოლოგიზებული ეთნიკური ინტერპრეტაციები ან კონცეპტუალური კატეგორიები, რომლებზეც გაუცნობიერებლად ღრმა გავლენას ახდენენ ეთნიკური იდეოლოგიები (Marti, 2001). შედეგად კი, მსმენელის მოლოდინის გასამართლებლად, მუსიკოსები სულ უფრო და უფრო იხრებიან ისეთი მუსიკალური განვითარებისკენ, რომელშიც სულ ნაკლებად გვხვდება ნამდვილი იდენტურობის მახასიათებლები. ამ კუთხით მუსიკა ხელს უწყობს ზედაპირული მნიშვნელობებით გაჯერებულ მრავალფეროვან პრაქტიკას „ღირშესანიშნავი ან სოციალურად შესაბამისი შენაკადების გადაკვეთებით“ (Stokes, 1994a:7).

ერთი მხრივ, მუსიკალური მრავალფეროვნებით მდიდარი რეგიონალური ტრადიციები, და მეორე მხრივ, მთელ რიგ განსხვავებულ მუსიკალურ ტრადიციათა ურთიერთკავშირი უმნიშვნელოვანეს გავლენას ახდენს იმპროვიზაციის პრაქტიკაზე. გლობალიზებულ სამყაროში მუსიკალური კულტურის კონცეპტუალიზაცია შეიძლება გამოხატულ იქნეს სხვადასხვა, განსხვავებული საშუალებებით, რაც განპირობებული იქნება საზოგადოების, სოციალური ინსტიტუტების, დამოკიდებულებით, რეალური საშემსრულებლო პრაქტიკით და ა.შ. როგორც პეტერ მაქს ბაუშანი აღნიშნავს, სინამდვილეში „რეგიონი,

რომელშიც იქმნება მუსიკა, შეიძლება განვასხვავოთ იმ (ტრანს)რეგიონიდან, რომელიც წარმოგვიდგება სიმბოლურად მუსიკის საშუალებით“ (Baumann, 2001). ასეთი ინტერპრეტაცია (ან უიმისობა) აიხსნება მსოფლიო მუსიკის უნიფიცირებული კატეგორიით, რომელიც შესაძლებელს ხდის არა მარტო წარმატებულ პრაქტიკას, არამედ ტოვებს ადგილს რეგიონალური მუსიკის არსის გასააზრებლად. მუსიკა, რომელიც გვაძლევს ინფორმაციას ადგილის შეგრძნების შესახებ, რეალიზდება აღქმის ცალკეული აქტით, ინდივიდის საკუთარი მოლოდინისა და წარმოსახვის საფუძველზე, რაც დაკავშირებულია მუსიკალურ კულტურასა და მის განმაპირობებელ ისეთ ფაქტორებთან, როგორიცაა მსმენელის განათლება, ცოდნა, მოცემული კულტურის წვდომის უნარი და ა.შ.

სწორედ, ტერმინი მსოფლიო მუსიკა არის ზუსტი, რადგან იმ საკამათო საკითხთა შორის, ჩემი კვლევის პრობლემატიკას რომ ახლავს, იგი ასახავს ურთიერთობას მათ შორის, ვინც ახარისხებს განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურას გამაერთიანებელი იარაღის ქვეშ და ვინც გაერთიანებულია ამ უნიფიცირებული იარაღით. ფელდი წერს, რომ „დაძაბულობა ჟღერადობის მნიშვნელობის პეტერგენურობისა და ჰომოგენურობის გარშემო ზუსტად პარალელურია სხვა დაძაბულობისა, რომელიც ახასიათებს გამოცდკეებისა და შერევის გლობალურ პროცესებს, მისთვის დამახასიათებელი ხაზგასმული სტილისტური განზოგადებით, ჰიბრიდიზაციითა და აღორძინებით“ (Feld, 2000). თავის კვლევაში ჟაკლინ ჟილბოტი აღნიშნავს, რომ „კრეოლიზაციამ ახალი სტატუსი შეიძინა: როგორც კოლონიალიზმის შედეგი, ის ქედმაღალია და დამამცირებელი ქვეტექსტი ახლავს თან, მაგრამ დღეს იგი განსხვავებულად არის გააზრებული – ყოველ შემთხვევაში, კარიბის მოსახლეობის უდიდესი ნაწილის მიერ – როგორც პოზიტიური, სიჯანსაღისა და ზრდის, სამყაროს მიმართ გახსნილობის ნიშანი“ (Guilbault, 1997).

ეს ბაღებს კითხვას ხალხური მუსიკის განვითარებისა და აქტუალიზაციის შესახებ და იწვევს პოლემიკას – რას ნიშნავს მსოფლიო მუსიკის გაჩენა: ფოლკლორის სიკვდილს, თუ, უბრალოდ, აღნიშნავს მისი განვითარების ახალ ფაზას?

ბეელი-ახალი დისოტომია

„ბეელისა“ და „ახლის“ წარმატებული სინთეზი ლოკალური და ტრადიციული მოდელების გამოვლინების ნაცვლად გულისხმობს კულტურული თარგმანის გაუმჯობესების შესაძლებლობას. მსოფლიო მუსიკა, გარკვეულ საზღვრებში ჩასმული პოპ ელემენტების, რიტმული სტრუქტურის და ა.შ. გამო, უნდა იყოს ძლიერი და საკმარისად დამაჯერებელი საერთაშორისო აუდიტორიისთვის, მაშინ, როცა შემსრულებლებს მოუწოდებენ, შეინარჩუნონ „ტრადიცია“ და წინაპრების გზა, რაც კარგად უნდა ესმოდეთ მათ თანამედროვეებს. ზღვარი ტრადიციულსა და თანამედროვეს შორის ძალიან მცირეა, რაც ერთ-ერთი ურთულესი მომენტი. ტრადიციულისა და თანამედროვეს დაბალანსების მისწრაფება გამოწვეულია სურვილით, თავიდან აიცილონ ბრალდუ-

ბა, რომ არ იცავენ შესრულების ტრადიციას, არ აკეთებენ ისე, როგორც წესი მოითხოვს. ზოგჯერ, ერთსა და იმავე დროს შეიძლება თანაარსებობდეს ადაპტირებული სტრატეგიის ორი განსხვავებული კულტურული განმარტება (Turner, 1988).

ერთი მხრივ, „ტრადიციულისა“ ან „ტრადიციონალიზმის“ იდეა მუსიკალურ შემოქმედებას ასაზრდოებს და განისაზღვრება ტერმინებით „მედიტაცია“, ან „რეკონსტრუქცია“. ამ კონცეფციის ერთ-ერთი მთავარი საკითხი უახლოვდება ავთენტიკურობის გაგებას და დაკავშირებულია ტრადიციასთან. მეორე მხრივ, მოდერნულობა ხშირად გაიგივებულია არა პროგრესთან, როგორც ასეთთან, არამედ დასავლურობასთან (ვესტერნიზაციასთან). აქამდე, სხვა მუსიკალური კულტურების დასავლურობას თითქმის არ განიხილავდნენ, როგორც მოდერნულობის გამოხატულებას. ეს პროცესი დაიწყო შორეულ წარსულში, მაშინ, როცა თურქეთში 1797 წ. სულთან სელიმ III საფუძველი ჩაუყარა იტალიურ ოპერას, ხოლო ირანში 1862 წ. ჩამოაყალიბდა „ორკესტრი, რომელიც ასრულებდა პოლკასა და ვალსს“ (Church, 2007).

მიუხედავად ამისა, ტრადიციული მუსიკალური ფორმები ხშირად არქაულად აღიქმება შემსრულებლების მიერ. დასავლურ პარადიგმებთან მათ ადაპტაციას ფორმების ჰიბრიდიზაციასთან მიეყვართ, რაც, ბუნებრივია, ტრადიციული ნიშნების ხარჯზე ხდება. ამიტომ მიაჩნიათ, რომ დასავლური მუსიკის ახალი მიმდინარეობა, რომელსაც მსოფლიო მუსიკა ეწოდება, მოითხოვს ვესტერნიზაციის სტანდარტების დაცვას, რაც ტრადიციული მუსიკალური სტილის გაქრობას განაპირობებს. ამასთან, გ. ბაღაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფოლკლორში ყველაფერი თანამედროვეა, ახალიც, ძველიც. უფრო მეტიც, თავად ახლისა და ძველის ცნება თავად ფოლკლორისტიკისთვისაა ცნობილი და ღირებული, თორემ ფოლკლორი მას არ იცნობს, შესაბამისად, არც ითვალისწინებს. ფოლკლორისთვის ყველაფერი თანადროული და, აქედან გამომდინარე, „თანამედროვეა“ (Bagashvili, 2004:53).

მსოფლიო მუსიკის ავთენტიკურობის ძიებაში

ავთენტიკურობის არსი, როგორც მსოფლიო მუსიკის საკვანძო ცნება, მალე აღიარეს ეთნიკური იდენტურობის ფაქტორად (ხანდახან ეროვნულისაც), რის გამოც ფართო განხილვისა და შესწავლის საგანი გახდა (Boiko, 2001). თუ გავიზიარებთ ჟოსელინ ჟილბორტის აზრს, სტრუქტურული ჰომოლოგიის მოდელი ასრულებს „ჰომოლოგიურ ურთიერთობას მუსიკასა და სოციალურ სტრუქტურას შორის“ და გამოიყენება, როგორც თეორიული ბაზა ეთნომუსიკოლოგიაში (Guilbault, 1997:36). გადააზრებული მოდელი, რომელიც ეფუძნება მოსაზრებას, რომ „იმის ნაცვლად, რომ ვუყუროთ სტრუქტურებს, როგორც უკვე არსებულ მოვლენებს, ჩვენ უნდა გვაინტერესებდეს, როგორ ჩამოყალიბდნენ ისინი“, პასუხობს კითხვას ავთენტიკურობის შესახებ. მსოფლიო მუსიკის კატეგორიებით თუ ვიმსჯელებთ, ავთენტიკური სტრუქტურები სხვადასხვაგვარად ყალიბდებიან სხვადასხვა კონტექსტში – ფესტივალზე, კონცერტსა თუ ფოკლორულ მოვლენაში. განვითარების დინამიკა ხელს უწყობს ამ ფენომენის უკეთესად შემეცნებას (იქვე, 36-37).

გარემოსა და სოციალური ურთიერთობების ტრანსფორმაციას მათი სპეციფიკური სფეროების მიღმა და შემთხვევებს, რომლებსაც თან ახლავს გართულებული მნიშვნელობები, შეაქვთ ცვლილება ავთენტურობის გაგებაში; მიუხედავად ამისა, „ტრადიციული მუსიკის კონცერტები უფრო ხშირად ასოცირდება კულტურულ ჩაის საღამოებთან, ფოკლორულ ფესტივალებთან და პოლიტიკურ დღესასწაულებთან, სადაც ხელოვნების სხვადასხვა ეგზოტიკური სახეობა – მუსიკა, ცეკვა – შემოთავაზებულია ეროვნული და ეთნიკური საქმის სტიმულირების მიზნით“ (Blacking, 1987:133-4).

შეიძლება ავთენტურობა გამოყენებულ იქნას, როგორც მარკეტინგული საშუალება და მისი შემსრულებელი მუსიკოსები უკეთესად ანაზღაურდეს, ვიდრე სხვები? მსოფლიო მუსიკის წარმომადგენლებს ეს ესმით, როგორც ალტერნატიული ან კონტრკულტურა (ე.ი. როგორც არა ძირითადი მიმართულება); ისინი მიმართავენ სხვადასხვა მეთოდს, რათა შეინარჩუნონ ცენტრალიზებული ან ინდუსტრიული ფორმებისგან განსხვავებული (ან დამოუკიდებელი) მუსიკალური პროდუქცია, რაც განასხვავებს მათ მუსიკას და უკეთესი ფინანსური პირობების იმედს აძლევს. თვით გილროის პერსპექტიული „კულტურული პოლიტიკა“ წინ უსწრებს „კულტურულ ინდუსტრიას“ (Gilroy, 1991:154). სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ, მსოფლიო მუსიკის კატეგორია განსაზღვრავს ყოვლისმომცველ და რთულ ურთიერთობას შემსრულებელს, აგენტს, ინსტიტუტებსა და აუდიტორიას შორის, რომელიც პატივს სცემს მუსიკალური პროდუქციის გლობალური ქსელის გაფართოებას, ითვალისწინებს გავრცელებისა და აღქმის თავისებურებებს. გლობალიზებულ კონტექსტში, საშემსრულებლო ხელოვნების ეთნიკური მიკუთვნებულობა მოითხოვს „უცხო“ ცნობას და ავთენტურობის „დაგეგმილ“ გამოვლენაზე ფოკუსირებას (Huggan, 2001).

პიბრიდული და შერეული მუსიკალური პროდუქტის შემსრულებლებისთვის გადამწყვეტია ინტერპრეტირებული მუსიკის იდენტიფიკაცია და სხვადასხვა გაგებების ადაპტაცია, რაც საკუთარი სტილის პოვნის საფუძველი ხდება. მუსიკის, როგორც სოციალური პრაქტიკის შემეცნების ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს როგორც საკუთარი ეთნიკურობის ან ეროვნულობის, ისე სოციალური პოზიციის თვით-ფორმულირებისა და თვითგამოხატვისთვის შექმნილი სივრცე. მუსიკა დახუნძლულია მნიშვნელობებითა და გზავნილებით, რომელთა გარეშეც ნებისმიერი მედიუმისთვის შეუძლებელი იქნებოდა გამოხატვა. ალფრედ შუტცისთვის მუსიკის შექმნის ეს მახასიათებელი აღნიშნავს პრეკომუნიკაციურ „ორმხრივად აწყობილ და დარეგულირებულ ურთიერთობას“: „ეს არის ორმხრივად აწყობილი და დარეგულირებული ურთიერთობა, სადაც ორი მონაწილე >>მე<< და >>ისინი<< მოემწიფდით, როგორც >>ჩვენ<< ნამდვილ რეალობაში“ [Schutz, 1977(1951):108]. ადგილობრივი სტილი სწორედ გამოფენის მსგავსად მიეწოდება მსმენელს „ერთი მხრივ, სინამდვილის კონსტრუირება და ავთენტურობა; და მეორე მხრივ, ავთენტურობისა და იმ სინამდვილისა მოდელი“ (Stokes, 1994b:98).

მსოფლიო მუსიკის სფეროს განვითარება გადაჯაჭვულია დილემასთან „განადგურება ან ინტენსიფიკაცია“, რომლის ნიუანსებიც შეიძლება გამო-

ქდეს იქ, „სადაც თეორიული არჩევანი ბუნდოვანია“ (Schein, 1999:369), მიუხედავად ამისა, მუსიკალური სტილი შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც სიმბოლური; მას არ ახასიათებს სწორხაზოვანი განვითარება, შეიცავს მრავალ კომპლექსს, ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგოსაც (Stokes, 1994a:13). მაგალითად, ეთნიკურობის შემოტანით, მუსიკის „ცნობადობა“ ან „მოდერნულობა“, მისი მიმართება სოციალურ გარემოზე არ გულისხმობს აშკარა წინააღმდეგობას ყოველდღიურ ცხოვრებასთან; მეტიც, შეგრძნებების მეთოდი და სტრატეგია გამოიყენება კულტურის პროდუქტისა და სოციალური სტრუქტურის დასაკავშირებლად.

ყოველივეს შედეგად, ავთენტიკურობა დაკავშირებულია არა მარტო მუსიკასთან. ამასთან, არ შეიძლება ითქვას, რომ ავთენტიკურობა მუსიკის ან მუსიკოსების საკუთრებას წარმოადგენს. მარტინ სტოკს სწამს, რომ „ავთენტიკურობა“ სინამდვილეში არის უდიდესი ძალის მქონე, დამაჯერებელი დისკურსიული ტროპი, რომელიც ფოკუსირებულია საუბარზე მუსიკის შესახებ, გზავნილზე, რომლის ადრესატებიც არიან არა მარტო არაპროფესიონალები, არამედ ამ საქმეში ჩახედული ადამიანებიც. ისინი ერთნაირად გამოხატავენ „ყველაზე მნიშვნელოვანს მუსიკის შესახებ“ (Stokes, 1994a:7).

დასკვნა

მსოფლიო მუსიკის კონცეფციის, როგორც მუსიკალური ფოლკლორის ახალი რეინკარნაციის შესაძლებლობის განსაზღვრა, მოითხოვს განმარტებას. თუ თანმიმდევრულად მივყევით მოცემული ეროვნული სტილის განვითარებას, ყოველთვის არსებობს (და იყო) რისკი, განაზოგადო მუსიკის განსაკუთრებული ასპექტები და აღწერო საერთო-ბოშური (უნგრულ ნიადაგზე ბოშა კალიი ჯგუფ ბენდის წარმატებები) ან საერთო-ქართული (მაგ. საქვეყნოდ ცნობილი *ერისიონი*), საერთო-პოლონური (ფოლკის ახალი ტალღა, *გოლექ ორკესტრის* ან *ზაკოპოვერის* მსგავსი) და ა.შ. მოვლენები. მეორე მხრივ, მსოფლიო მუსიკის წარმომადგენლები იყენებენ დასავლური პოპ მუსიკის ელემენტებს და მიჰყვებიან ვესტერნიზაციის ტენდენციას. ავთენტიკურობის პრობლემა, ამ შემთხვევაში, უკავშირდება ბინარულ დაპირისპირებას ტრადიციულსა (რაც გულისხმობს ავთენტიკურობას) და ახლად მოპოვებულ არა-ავთენტიკურს შორის, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ახალ კონტექსტში ხვდება. მიუხედავად ამისა, მე ვამტკიცებ, რომ ტრადიციული მუსიკის ავთენტიკურობა ხელახლა დაიბადა მსოფლიო მუსიკის ფორმით და მისი იმანენტური თვისება არის; ახალი ელემენტებით შეზავებული მუსიკა არღვევს ძველ საზღვრებს და განიცდის თვითგანახლებას, ავთენტიკურობის დაკარგვის გარეშე.

WORLD MUSIC AND TRADITIONAL MUSIC. THE PROBLEM OF AUTHENTICITY

Introduction

Assuming the existence of World Music as a specific phenomenon at the turn of 20th and 21st centuries, many interesting intersections between different musical traditions – categorized under heavily promoted label ‘World Music’ – can be observed, putting forward the questions of authenticity in folk music and the understanding of folklore in the age of the proclaimed “death of folklore”. After all, the broad definition of World Music encompasses, for example, both Georgian traditional music or Gypsy music but also so called Polish music, Romanian music, Cuban music and so on, gaining nowadays popularity under the file World Music. Several authors argue that the category World Music is such a symptomatic notion of the contemporary times, that they often use it in relation with other symbols as ‘globalization’, ‘deterritorialization’ or ‘cultural imperialism’.

In this context music is considered as an integral part of cultural life actively exploited in social, political and religious dimensions regardless of the type of the society and in fact notwithstanding the historical period. In fact under the general and rather uninformatively used notion ‘music’ not only the actual sounds but also a complex web of variety of interactive actions is usually meant. These involve, among others, the production of music, musical composition, performances and the audience reception. Specified by their own aesthetics and carrying their own history they also play an important role in the processes taking place outside purely musical reality. In this understanding of music the structures of the sound alone do not stand for the multitude of meanings attributed to music – the significance of music is related to a number of factors including (but not confined to) financial constraints, aesthetic values, social interests, political regulations and, finally the sense of locality.

The category of place has become of central importance for musicology and especially ethnomusicology as indicating not only the origin of the musical style, but attesting the cultural associations conceptualised within the so called national schools popularised as a musicological concept especially in the 19th and early 20th century. The sense of locality as discussed within the boundaries of World Music alludes to the understanding of this notion as a means of facilitating understanding two relevant factors commonly attributed to music, i.e. it is supposed to inform about the place a particular musical style stems from, helping to construct in the consequence the perception of a place, and secondly – much related to the first meaning – it serves as a tool of ethnic identification. Authenticity of traditional music closely connected with

its strong local flavouring becomes intellectually challenged by the emergence of World Music category entailing new understanding of the term authenticity and locality.

In Attempt to Define World Music

Under a broad definition of World Music a survey of various musical traditions from different regions and peoples of the world is often understood. Thus it quickly became a powerful label of a niche – market. As an outcome of the ongoing institutionalisation of the World Music market, the creation of a new system of reference appeared, where diverse musical products, seldom if ever compared to each other in the past, were now gathered and became fungible with each other as parts of the same segment of consumption. In other words as Michael Church once observed World Music become a commodity “defined by what sells in shops” (Church, 2007).

At the same time, the term excludes some of the music productions musicologists are most familiar with (like Western classical music or pop). Paradoxically it may even seem that the only real denominator of the World Music category is the fact that musicologists are not particularly interested in investigating it. Indeed, World Music as a phenomenon includes so many musical traditions and new hybrids that the category itself almost makes no sense at all. Moreover, in practical terms World Music does not exist as a musical genre with any kind of inherent or stylistic unity (Brennan, 2001). The only common feature of the products placed under this label relates to the understanding of what they *do not* represent, e.g. not being the mainstream classical or popular music of the West. And yet, despite the negative definition of the World Music ethnomusicologists use this term quite willingly and try to define it in a number of ways.

The relevance of discussing World Music as a field seems to be justified by the fact that this term was coined and first became to circulate among “academics in the early 1960s to celebrate and promote the study of musical diversity” (Feld, 2000). In the contemporary context an oriental or faraway *other* music – opposed to the elitist notions of Western art music – are still celebrated alluding to the 19th century Western European fascination with the exoticism. As Timothy Brennan suggests: “In the countries of Europe and North America, the idea is what hearing music from other parts of the world must be, the only we can make of it: namely, not a specific form of music (symphonic, choral, written, improvised, rural, or ritual) but a place of music – the music of everywhere else” (Brennan, 2001:45). Consequently the category of World Music is often understood as opening up the horizons and enabling to understand diversity (often ‘hybrid’, or ‘displaced’) celebrated from the European point of view.

For scholars and consumers alike living in metropolitan centers the category of World Music represents the cultural dynamics of the globalize world when spatial motion or traveling are redundant in order to experience the cultural difference or the local taste of music. Expressive cultures, no longer associated with a given terrain, impose new expectations found also in the social scientific discourses on World Music. James Ferguson notes in his essay on the transnational politics of Cuban

music that “peripheral cultures, in their new role of ‘other’, can begin to use the forces of globalization and transnational activity to develop intellectual capital (...), negotiate modernization, and build relationships in which they are at least a partner, if not a dominant player” (Ferguson, 2003).

World Music operates as a channel enabling better understanding of different cultures, transforming at the same time the act of tolerating or perhaps appreciating otherness in music into specific goods, ready to be acquired, even simply purchased like any other consumption goods. However, the assumption here underlines the existence of the mediated nature of World Music as revealed in the direct connection between the available musical products – defined as World Music – and their social and cultural backgrounds. The widespread consumption of World Music CDs continues the imperial fascination with exoticism and in fact could be called a new wave of cultural imperialism. The central position of one culture over ‘peripheral’ others is reinforced by its involvement in the project entitled World Music, in which, although not by a very definition, the changing trends as well as releasing and distributing albums are organized in and by Western corporations to the tastes of the Western public (Cornell & Gibson 2004). Hence some authors claim that World Music stands for nothing else but a form of ‘consumer friendly multiculturalism’ promoting ‘danceable ethnicity’, at the same time – if not ignoring – then banalizing differences (Feld, 2000). As John Blacking points out many people’s experiences of other worlds of music are indeed derived entirely from such contexts as festivals, municipal picnics or occasionally encountered CDs entailing “two serious disadvantages. First, the music that is presented is not truly representative of the tradition that is advertised; and secondly, because of the context, the aims of musical exchange and mutual understanding are defeated” (Blacking, 1987:133-4).

The term World Music describes the scene where local musical developments are confronted with external (understood as global) forces, representing in fact the dominant type of cultural imperialism (Inda & Rosaldo, 2002). It, on the other hand, thrives on its own forms of selection, negotiation and refusal redefining in the process the criteria of taste and style and thus creating new musical hybridization and diversification, allowing new musical borrowings and incorporations. The altering modes of musical production seemingly support the idea of a division between ‘global homogenization’ and ‘local authenticity’. However, as Cornell and Gibson argue “escaping international influences – lyrical, ideological, stylistic or technological – is impossible, and rarely sought, while attempts to produce music with a specific local identity are necessarily shaped by global trends: the local and the global are thus relational rather than oppositional” (Cornell & Gibson, 2004:357). In other words the differentiation is negotiated as a result of assimilation which – as Gilroy notes, “is not a process of acculturation but of cultural syncretism” (Gilroy, 1991:153). The creative factor of performance in World Music is hidden in the forms of its transformation (Williams, 1996) orientating towards “a structured distribution of practices, codes, and effects, constantly rearticulating itself by incorporating pieces of the margins and excorporating pieces of itself into the margins” (Grossberg, 1997:3).

Sense of Place

It is often claimed, perhaps in a little too authoritarian way, that “music informs our sense of place” (Stokes, 1994a:3) and even that “music out of place, we are too readily inclined to believe, is music without meaning” (Stokes, 1994b:3). The imaginary places constructed through listening to it refer foremost to the notions of difference and social boundaries, rather than to actual sounds and structures. Martin Stokes argues that indeed “music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognize identities and places, and the boundaries which separate them” (Stokes, 1994a:5). In functional theory it is still claimed that the function of music is to provide people with a sense of place or with a sense of identity (Bailey, 1994:47). Some authors (Harvey, 1989) point out that place and placeness (i.e. constructing the idea of a place) are part of the same process. The process of adjusting the music with a place is burdened with social conceptualisations of the imaginary properties attributed to a given place by outsiders and as Sara Cohen says is additionally problematized in a globalized context because “the globalisation of cultural forms has been accompanied by a localisation of cultural identity and claims to authenticity, resulting in a tension or dialectic between the two trends” (Cohen, 1994:133).

The dilemma lies in the fact that musical practices associated with a given place by the outside audience does not necessarily always really with the expectations and the anticipations awoken by external sources. The distortion might in consequence produce unbalanced and in fact untrue picture of the interpreted reality. As Josep Martí claims the reasons for this may reside in ideologized ethnic interpretations or in conceptual categories that unconsciously are also deeply impacted by ethnic ideologies (Martí, 2001). As a result of fulfilling the expectations forwarded by listeners towards music the musicians are more and more prone to produce music that possess less and less fixed characteristics of its true identity and is to a far less degree recognized by a number of certain definable properties. In this sense music stands so often for a wide range of various practices with externally attributed meanings, with in fact “few significant or socially relevant points of intersection” (Stokes, 1994a:7).

Regional traditions abound with musical diversity on one hand, and on the other interrelate with a number of other music making traditions, heavily influenced also improvising practices. In the globalized world the conceptualization of musical culture assigned to a given region can be expressed in a variety of different ways depending on the public, social situation, actual performance, etc. As Peter Max Baumann aptly observes, in fact “the region in which music is made can be differentiated from the (trans)region, which is represented symbolically through music” (Baumann, 2001). Such (mis)-interpretation is, however, justified by the presence of the unifying category of World Music enabling not only these cross-fertilization practices but also leaving the margin for negotiation the comprehension of what regional music is. Music that is supposed to inform about the sense of place is being actualised in a single act of perception of an individual carrying his/her own anticipations and imaginations concerning the musical culture and its signifiers dependent on a number of factors such as the background of the listener, his/her education, knowledge of a given culture, etc.

The very term World Music is exactly because of that among the objects of the contestations providing the issues of research and reflection on the power relations between those who are categorizing different musical cultures under the unifying label and those who are categorized under this tag. Feld wrote that “tensions around the meaning of sonic heterogeneity and homogeneity precisely parallel other tensions that characterize global processes of separation and mixing, with an emphasis on stylistic generalization, hybridization and revitalization” (Feld, 2000:146). Owing to her own research Jocelyne Guilbault notes that “creolisation has acquired a new status: it used to be looked down upon and ascribed pejorative connotations as a result of colonialism, but now it is considered – at least by a large portion of the local Caribbean populations – as positive, a sign of health and growth, and an openness to the world”(Guilbault, 1997:35).

This directly refers to the question of progressing and actualisation of folk music and the issue whether the arrival of World Music means the death of folklore or simply marks a new phase of its life.

Old-New Dichotomy

Successful mixture of ‘old’ and ‘new’, provides the means of proving the potential for cultural translations instead of merely reproducing local and traditional patterns. World Music is supposed to be powerful and persuasive enough for the international audience as negotiated within the boundaries of inserting pop elements, rhythmical beats, etc., while at the same time the performers are said to be recognized as clinging to ‘tradition’ the way his/her his ancestors and his contemporaries would understand it. The border between traditional and modern is a thin one proving to be one of the most difficult moments. Striving to balance between traditionality and modernity is closely connected with avoiding the accusation of shame of not being able to perform traditionally, or as it should be done. Sometimes two contradictory cultural explanations of the adapted strategy can co-exist at the same time (Turner, 1988).

On one hand the very ideas of ‘tradition’ or ‘traditionalism’ are the obvious resources of the musical activities, defined in terms of ‘mediation’ or ‘rearrangement’. One of the major aspects in which these concepts have been challenged is related to the notion of authenticity as linked with tradition. On the other modernity is often equated not with progress itself, but rather with Westernization. Yet Westernization of other musical cultures can hardly be treated as an emanation of modernity. In fact this process started long ago, e.g. in Turkey in 1797 when Sultan Selim III established an Italian-style opera house and in Iran in 1862, with an introduction of a “band playing polkas and waltzes” (Church, 2007).

Nevertheless, often traditional musical forms are perceived by the performers as archaic and antiquated. The drive to adapt them to Western paradigms produces the hybridization of forms some scholars believe are slowly, but surely depriving the of the traditional heritage and claim that Western culture imposing in an act of new imperialism encamped in a trend called World Music the Westernized standards put the traditional musical styles on the verge of extinction. However, it is worth remembering what Gia Baghashvili once observed, namely that “in folklore everything is up-to-

date., the new as well as the old. Moreover, although the very notions of the 'old' and 'new' are well-known and valuable for folklore studies, folklore is not aware of them and so it does not take them into consideration. Everything is up-to-date for folklore and consequently everything is 'modern' (Baghashvili, 2004:53).

In Search of World Music's Authenticity

The concept of authenticity as a the catchword of the new movement promoting World Music soon became a factor of ethnic (or sometimes even national) identity and as such became widely discussed (Boiko, 2001). In order to understand it as Jocelyne Guilbault noted the model of structural homology assuming "homologous relationships between music and social structures" has been dominantly used as a theoretical framework in ethnomusicology (Guilbault, 1997:36). Whichever, the re-considered model based on the idea that "instead of looking at 'structures' as pre-existing things, we must look at how they have been formed" answers the questions about the problem of authenticity as viewed in the World Music category by immersing the pre-existing structures in different contexts, be it festivals, concerts, or folk events. The dynamics of the process facilitate the understanding of the phenomenon (Idem:36-37).

The transformation of space and social relations outside their specific spheres and occasions provide with complicated meanings, altering the understanding of the authenticity and despite the fact that "performances of traditional music are too often associated with cultural bunfights, folklore festivals, and political jamborees in which various exotic musics, dances and associated arts are dished up for the promotion of national or ethnic causes" (Blacking, 1987:133-134).

Perhaps, though, authenticity is used as a marketing tool so that musicians boasting they perform authentic music can be remunerated better than others? This way being representatives of World Music understood as alternative or counter culture (e.g. non-mainstream) they resort to various methods in order to remain different (or even independent) from the centralized or industrialized forms of cultural production, thus differentiating their music and counting on better financial terms. Even in Gilroy's perspective 'cultural politics' are always foregoing the 'cultural industry' (Gilroy, 1991:154). In other words the category of World Music entails a much more comprehensive and sophisticated relations between performers, agents, institutions and audiences with respect to the widening global networks of musical production, promotion and reception. In the globalized context the wish to maintain the ethnical affiliation by means of performative art can be embedded into the operation of an advanced 'alterity industry' involving the recognition of 'otherness' focusing on the pre-planned exposure of 'authenticity' (Huggan, 2001).

It is crucial for both performers of hybrid or mixed musical products to identify the ways in which their music interprets and adapts different expressive influences and finds their way into their own music making. Creation of space for self-formulation and representation of own ethnicity or nationality as well as social position is one of the main features of music making understood as a social practice. Music is then burdened with meanings and messages otherwise impossible to convey by any

other medium. For Alfred Schutz this trait of music making marks its pre-communicative 'mutual tuning-in relationship': "It is precisely this mutual tuning-in relationship by which the >>I<< and the >>Thou<< are experienced by both participants as a >>We<< in vivid presence" [Schutz, 1977 (1951)]. Local styles are presented to the listeners as a kind of exhibition "in precisely this way, constructing truth and authenticity on one hand and models of those truths and authenticities on the other" (Stokes, 1994b:98).

The development of the world music field engages the performativity with the dilemma of 'subversion or intensification' whose nuances may be overshadowed "where theoretical options become blurred" (Schein, 1999:369). Although, musical style can be treated as emblematic, it is never a simple and straightforward process as it may involve many complex, often even contradictory methods of such approaches (Stokes, 1994a:13).

For example, in the intersections of ethnicity, music and the claims for 'recognition' or 'modernity' the reference to the social space 'outside' does not imply any direct opposition with everyday life or 'normalcy' even more problematising the sensitive methods and strategies used in order to relate cultural products and performances to social structures. After all, authenticity is linked not only with music. Furthermore, it cannot be claimed that authenticity constitutes a property of music, or musicians. Martin Stokes believes that "authenticity" is in fact a discursive trope of great persuasive power focusing a way of talking about music on a message sent to the outsiders and insiders alike conveying what is "most significant about this music" (Stokes, 1994a:7).

Conclusion

Defending the concept of World Music as a new reincarnation of musical folklore possible pitfalls need to be identified. In the pursue of promoting a given national style there is (as it has always been) always a risk of unwarranted generalization in singling out particular aspects of music and seeking to draw for example a pan-Gypsy (see Hungarian based Gypsy Kalyi Jag band's success) or pan-Georgian (for example international fame of Erision), pan -Polish (the new wave of folk bands like Golec Orkiestra or especially Zakopower), etc. inferences. Secondly, representatives of World Music category are prone to use elements of pop music following the Westernisation trends. The problem of authenticity is then connected with the binary division into traditional – understood as authentic and into new, gained, somehow non – authentic, especially when immersed in a new context. I will, however, still claim that authenticity of traditional music reborn in the form of world Music is its immanent feature, and music by incorporating new elements and blurring old boundaries is only re- freshening itself, without losing its authenticity.

References

- Baghashvili, Gia. (2004). The Aesthetic Polystageness of Georgian Musical Folklore. In: *The Proceedings of the Second International Symposium on Traditional Polyphony*. p. 52-60. Edited by Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Bailey, John. (1994). Music and the Afghan National Identity. In: Stokes, Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. p. 45-60. Oxford, New York: Berg Publisher
- Baumann, Max Peter. (2001): Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization. In: *The world of music* 43, (2-3).p. 9-29.
- Baumann, Max Peter. (1999). Preface: Mental Constructs of Identification and Authenticity in the Discourse of Folk Music Preservation and Cultivation in Bavaria. In: *The world of music* 41, (2). p. 7-11.
- Blacking John. (1987). *A Common-sense View of all Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Boiko, Martin. (2001). The Latvian Folk Music Movement in the 1980s and 1990s: From "Authenticity" to "Postfolklore" and Onwards." In: *The world of music* 43, (2-3).p. 113-8.
- Brennan, Timothy. (2001). World Music Does Not Exist. In: *Discourse*, Vol. 23./1. p. 44-62.
- Church, Michael. (2002). A crusade to save music's endangered species. In: *The Independent*. Source: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/world-music-a-very-short-introduction-by-philip-v-bohlman-brworld-musics-in-context-by-peter-fletcher-639658.html>
- Church, Michael. (2007). A crusade to save music's endangered species. In: *Camden New Journal*. Source: http://www.thecnj.co.uk/review/062807/feat062807_04.html
- Cohen, Sara. (1994). Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. In: Stokes Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. p. 117-134. Oxford, New York: Berg Publisher
- Cornell, John & Chris Gibson. (2004). World music: deterritorializing place and identity. In: *Progress in Human Geography*, Vol. 28./3.p. 342-361.
- Feld, Steven. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. In: *Public Culture*, Vol. 12/1.p.145-171.
- Ferguson, James. (2003). The Transnational Politics of Cuban Music and Cuban Culture. In: *The Culture Mandala*, 6/1. Source: <http://www.internationalrelations.com/wbcm6-1/WBCubanMusic.htm>
- Gardner, Rust Ezra. (1996). *The music and dance of the world's religions: a comprehensive,*

annotated bibliography of materials in the English language. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Gilroy, Paul. (1991). Diaspora, utopia and the critique of capitalism. In: Paul Gilroy: *'There Ain't no Black in the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation.* University Of Chicago Press, p. 153-222.

Grossberg, Lawrence. (1997). *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture.* Duke University Press.

Guilbault, Jocelyne. (1997). Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. In: *Popular Music*, Vol. 16/1. p.31-44.

Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Basil Blackwell.

Huggan, Graham. (2001). *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins.* London and New York: Routledge.

Inda, Jonathan Xavier & Renato Rosaldo. (2002). Introduction: A World in Motion. In: Jonathan Xavier Inda & Renato Rosaldo (eds.): *The Anthropology of Globalization. A Reader.* p.1-34. Malden – Oxford: Blackwell Publishers.

Martí, Josep, Music and Ethnicity in Barcelona. In: *The world of music* 43, (2-3). p. 183-92.

Nettl, Bruno et al. (2003). *Excursions in World Music*, New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Schein, Louisa. (1999). Performing Modernity. In: *Cultural Anthropology*, Vol. 14./3. p. 261-275.

Schutz, Alfred. (1977 [1951]). Making Music Together: a Study in Social Relationships. In: Janet L. Dolgin, David S. Kemnitzer, David M. Schneider (eds.) *Symbolic Anthropology: a Reader in the Study of Symbols and Meanings.* p. 106-119. New York: Columbia University Press.

Stokes, Martin. (1994a). Introduction. In: Stokes , Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place.* p. 1-28. Oxford, New York: Berg Publishers.

Stokes, Martin. (1994b). Place, Exchange and Meaning. In: Stokes, Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place.* Oxford, New York: Berg Publishers.

Turner, Victor. (1988). *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications.

Williams, Patrick. (1996). *Les Tziganes et leurs musiques.* Arles: Cité de la musique/Actes Sud.

**ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა
და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები
თანამედროვე საქართველოში**

**(2005-06 წლების საქართველოს ფოლკლორის
ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის მაგალითზე)**

ხალხური მუსიკის შემსრულებლობა ცოცხალი, შეუქცევადი პროცესია და მუდმივად განიცდის გარდაქმნა-განვითარებას. გლობალიზაციის ეპოქაში კი პრობლემის აქტუალობა განსაკუთრებით მატულობს.

უკანასკნელ ათწლეულებში ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის საკითხებს არაერთი პუბლიცისტური წერილი თუ გამოკვლევა მიეძღვნა: რუსუდან წურჭუმიას (1997), ნატო ზუმბაძის (1994, 2007) სამეცნიერო სტატიები და ბროშურები; ედიშერ გარაყანიძის ფუნდამენტური ნაშრომი „ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა“ და სტატიების კრებული (2007); ანგარიშგასაწვეია ზოგიერთი კრიტიკულ-პუბლიცისტური საგაზეთო სტატია, მათ შორის – ამ ათიოდე წლის წინ გაზეთ „სოფლის ცხოვრების“ საეციალურ ნომერში გამოქვეყნებული სტატია „ერისიონი“ (ვალიშვილი და ასიეშვილი, 1998); საკითხის კვლევის ისტორიულ ასპექტში საინტერესოდ მიგვაჩნია აექსენტი მეგრელიძისა და ივანე შილაკაძის ბროშურა – „მეთოდური მითითებანი მომღერალთა და მეწონგურე-მეფანდურეთა თვითმოქმედი წრეების ხელმძღვანელთათვის“ (1949).

წინამდებარე ნაშრომში განხილულია ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან მიმართებაში, 2005-06 წლების ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის შექმნა-ამ ფესტივალმა სრულიად საქართველო მოიცვა და დღევანდელ ქართულ ყოფაში ამ მხრივ არსებული რეალური სურათი დაგვიხატა.

ჩემი მიზანია, კონკრეტულ აუდიო-ვიდეო მასალაზე დაყრდნობით, წარმოვაჩინო თანამედროვე ხალხური შემსრულებლობის ზოგადი ტენდენციები (რეპერტუარი, შესრულების ფორმა, საშემსრულებლო სტილი და მანერა, ინსტრუმენტული თანხლება) და განვსაზღვრო ძირითადი კანონზომიერებები. პრობლემას განვიხილავ საშემსრულებლო ჯგუფების ტიპებისა და რეგიონული თავისებურებების გათვალისწინებით.

ერთ-ერთი საბაზო გამოკვლევა, რომელსაც ჩემი მსჯელობისას მეთოდოლოგიურად ვეყრდნობი, არის რუსუდან წურჭუმიას სტატია „ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი?“ (7).

მკვლევარი სამართლიანად შენიშნავს, რომ „ფოლკლორის რაობისა და ფოლკლორული შემსრულებლობის პრობლემების ერთმანეთისაგან გამიჯვნა არსებითად შეუძლებელია. ფოლკლორის იმანენტურ თავისებურებას სწორედ შესრულება-ქმნადობის სპეციფიკა განსაზღვრავს“ (წერწეშია, 1997:3) და რომ „სწორედ გლეხურ ფოლკლორში ყალიბდებოდა ხალხურ-ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი ნიშნები, ინტონაციური ფონდი და კანონიკურად ქცეული მხატვრული ეტალონები“ (იქვე, 7). რუსულ ფოლკლორის ტიკაში გამიჯნულია ცნებები – ფოლკლორი და ფოლკლორიზმი, ტერმინები – „ხალხური გუნდი“ და „ხალხური სიმღერის შემსრულებელი ანსამბლი“. იხალი ზემცოვსკის აზრით, „ტრადიციულ ფოლკლორულ გარემოში ფოლკლორს თითქოს მზად იღებენ, მაგრამ ამავე დროს თითოეულს უხდება თავად გაიაროს მთელი გზა ბოლომდე... ფოლკლორიზმში კი ამ გზას არავინ გადის დამოუკიდებლად, დაბადებიდან მოწიფულობამდე, არამედ იღებენ ფოლკლორს გამზადებული სახით“ (იქვე: 5-6). ამრიგად, ფოლკლორიზმს ის უწოდებს „ტრადიციული ფოლკლორის მეორად, არაკლასიკურ ფორმებს“ (იქვე). თუ უფრო შორს წავალთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ყველაფერი, რაც დღეს არატრადიციულ გარემოში სრულდება (მგზავრულები, ყანურები და ა. შ.), იმის გამო, რომ ბუნებრივი სოციალური გარემო თითქმის აღარ არსებობს, ფოლკლორიზმია! ქართულ სინამდვილეში კი ეს ნამდვილად არაა ასე: ფოლკლორის მატარებელნი – ეთნოფორები – ჯერ კიდევ ფლობენ უტყუარ ინფორმაციას, ტრადიციის ცოდნას, რადგან მათ ლოტბარებისგან კი არ დაისწავლეს ესა თუ ის სიმღერა „ცალ-ცალკე ხმებად“, არამედ ყოფაში, ბუნებრივად; ისინი თითქმის სრულად „გადიან გზას დამოუკიდებლად დაბადებიდან მოწიფულობამდე“. იმის მიუხედავად, სვანები „კვირიას“ კვირიკობაზე იმდერებენ თუ რომელიღაც შემთხვევით გარემოში (ვთქვათ, ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელის თხოვნით), ის მათთვის ხელშეუხებელი საკულტო ჰიმნია. საკითხის მეტი ნათელყოფისთვის, მოვიყვანოთ „ანტონიმი ტერმინების“ ჩვენთვის მისაღებ, ედიშერ გარაყანიძისეულ კლასიფიკაციას: „პირველადი სასიმღერო ფოლკლორი“ გულისხმობს ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებას ყოველგვარი გარედან ჩარევის, ამა თუ იმ მიზნით მისი ხელოვნური ხელყოფის გარეშე; იგი ხალხის კოლექტიური აზროვნების ნაყოფია. „პირველადი შემსრულებლობა“ კი პირველადი ფოლკლორის ინტერპრეტაციაა, დამყარებული შესრულების წმინდა ხალხურ, სოფლელ შემსრულებელთა წიაღში დადგენილ ტრადიციებსა და ნორმებზე. ამ ცნებების საწინააღმდეგო შინაარსის შემცველია „მეორეული (სასცენო) სასიმღერო ფოლკლორი“ და „მეორეული შემსრულებლობა“. ამ შემთხვევაში აუთენტიკურ ნორმათა ჩარჩოების შეგნებულ გადალახვასთან გვაქვს საქმე“ (გარაყანიძე, 2007:138). მსჯელობის პროცესში ჩვენ ამ კლასიფიკაციას დავუყრდნობით. თავად ტერმინ „ფოლკლორიზმის“ მნიშვნელობას კი ჩვენ ოდნავ სხვაგვარი ინტერპრეტაციით გავიაზრებთ და ამ ტერმინს ე. წ. „ხალხურ სტილში“ ახლებური ნიშნების შექმნისა და შესრულების ყველა მცდელობას მიუესადაგებთ. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მუშაობის სპეცი-

ფიკა ხალხური შემსრულებლობის ყოველდღიურობაში ჩახედვისა და ევოლუციური პროცესების ანალიზის საშუალებას იძლევა. 2005-06 წლების ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალიც ამავე ცენტრმა მოაწყო და მისი მიზანი სოფლურ ფოლკლორზე სწორება, ხალხური შემსრულებლობის ძირითადი კრიტერიუმებისადმი (იმპროვიზაციულობა, ვარიანტულობა, შესრულების ფორმები, საშემსრულებლო მანერა) ერთგულება და ამ მხრივ დღეს არსებული ხარვეზების წარმოჩენა იყო.

საბედნიეროდ, ფესტივალმა აჩვენა, რომ ქართულ სოფელში ისევ მღერიან და რომ ქართული სიმღერა ჯერ კიდევ არაა „სამუზეუმო ექსპონატი“ წარწერით: „ხელს ნუ ახლებთ!“ (წერწემია, 1997:17). თუმცა, თანდათან კლებულობს „პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის“ ხვედრითი წილი და, უკეთეს შემთხვევაში, მის ადგილს „პირველადი შემსრულებლობა“ იკავებს. კიდევ უფრო მასობრივია და სოლიდური „მეორეული შემსრულებლობის“ შემთხვევები.

ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის მონაწილეები ტიპოლოგიურად შეიძლება ასე დავაჯგუფოთ: „პირველადი შემსრულებლობა“ – ავთენტური და ნახევრადავთენტური ჯგუფები, „მეორეული შემსრულებლობა“ – ხალხური სიმღერის, საოჯახო, სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები და ინდივიდუალური შემსრულებლები.

მოკლედ მიმოვიხილავე რეგიონულ პრობლემებს:

ფესტივალს აშკარად აკლდა **კახური** სიმღერა თავისი სიდიადითა და სიღარბაისლით. სასიამოვნო გამოჩანკლისთა შორის უნდა აღვნიშნოთ თელავის ახალგაზრდული ანსამბლი და მათი ხელმძღვანელი, არაჩვეულებრივი მომღერალი და ლოტბარი ანდრო სიმაშვილი. **აღმოსავლეთის მთაში** თვალშისაცემია მონაწილეთა სიმცირე, რეპერტუარის სიმწირე, ტრადიციული ნიმუშების პრაქტიკულად არარსებობა (ხევი, მთიულეთი, ხევსურეთი, თუშეთი)... ხევი „ჯვარული“ დიდი ხანია გაქრა და ჩვენს თვალწინ „სმური“, „გერგეტულა“ და „დიდებაც“ ქრება. ფშაური „ფერხისა“ ფესტივალზე თიანეთლებმა წარმოადგინეს. სასიამოვნოა, რომ ჭარმაგ მომღერალს ახალგაზრდებიც უბამდნენ მხარს.

მონაწილეთა სიმცირე თვალშისაცემი იყო **რაჭა-ლეჩხუმშიც**, თუმცა ავთენტურობის მხრივ მდგომარეობა „საიმედო“ იყო. **იმერეთში** აშკარაა ავთენტურობის დეფიციტი, სიმღერების ტრადიციული ჟანრების სიმწირე (ძირითადად ე. წ. „ცალკერძი“ სიმღერები – საცეკვაო-სახუმარო და მგზავრულები), რეპერტუარის არასწორი შერჩევა და სიტრელე, ძირითადად – საბჭოთა პერიოდის ფსევდოხალხური სიმღერები და საფანდურო სიმღერების უაზრო ნაირსახეობა... ამ მხრივ მსგავსი სურათია **აჭარაშიც**. შეიმჩნევა ტრადიციული საკრავების არატრადიციულობა და არაქართულობა ჩანაცულების, არატრადიციული ინსტრუმენტული ჯგუფების ჩამოყალიბების ტენდენცია. სამწუხაროდ, რეპერტუარის სიტრელე **სამეგრელოშიც** შეიმჩნეოდა. არც თუ იშვიათად გამოიყენებოდა ქრომატიული საკრავები.

გურიაში არსად იყო ორპირული შემსრულებლობა; ოთხხმიანი „ნადურების“ სამშობლოდან ნადური არავის უმღერია, და ეს იმ კუთხეში, სადაც, ტრადიციულად, ყველა სოფელს თავისი ნადური ჰქონდა და შრომის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვანაირი ნადური ითქმოდა!..

ქვემო სვანეთში პრობლემების მთელი სპექტრი დაგვანახა. ერთდეროთი ავთენტიკურობა შენარჩუნებული ჯგუფი იყო „მიჟე ნარი“, რომელმაც მივიწვევებული ორსართულიანი ფერხული „მარმალ მიქელოდია“ შეასრულა. რაც შეეხება **ზემო სვანეთს**, აქ ავთენტიკური ფოლკლორული ტრადიციები ჯერ კიდევ პირველქმნილი დიდებულებით შემორჩა.

სამცხე-ჯავახეთის პრობლემები ისტორიული ბედუკუდმართობის ანარეკლია. დღეს რეგიონის რამდენიმე ფოლკლორული ანსამბლი ასრულებს ტრადიციული მესხური სიმღერების შოთა ალთუნაშვილის მიერ 50-იანი წლებიდან ქართულ სცენაზე დამკვიდრებულ ვარიანტებს.

ფესტივალზე ტრადიციული **ქართლური** სიმღერა თითქმის არ ჟღერდა. გაბატონებული იყო „ფოლკლორიზმის“ უგემოვნო ნიმუშები (განსაკუთრებით ქვემო ქართლში).

თბილისის ანსამბლების მიერ ფოლკლორული ნიმუშების შესრულებისას მეტ-ნაკლებად ყველა პრობლემამ თუ ტენდენციამ იჩინა თავი. შეუძლებელია, ერთმა კაცმა, თუნდაც ერთმა ანსამბლმა, ყველა მუსიკალური დიალექტი თანაბრად გაითავისოს. ამიტომაც რთული თბილისური ანსამბლებისთვის ყველა კუთხის სიმღერის სათანადოდ – ყველა კრიტერიუმის დაცვით – შესრულება.

საზოგადოდ, „ფოლკლორიზმის“ პრობლემა განსაკუთრებით მწვავედ საოჯახო ანსამბლებისა და ინდივიდუალურ შემსრულებელთა **რეპერტუარში** იჩენს თავს. აქვე განვმარტავთ: მართალია, სოლო სიმღერა მრავალხმიანობასთან მიმართებაში ნაკლებად აქტუალურია, მაგრამ რადგან მათი თანმხლები ხალხური საკრავებიცა და საკრავიერი მუსიკაც ძირითადად მრავალხმიანია, ვოკალური მრავალხმიანობის ნიმუშთა გვერდით ზოგადად მათაც შეეცხებით.

საოჯახო ანსამბლების რეპერტუარი ხშირად ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებს: უმეტესად თანამედროვე საავტორო, ფსევდოხალხური სიმღერები, ხშირად – ტრადიციული სიმღერების არასწორი ინტერპრეტაციით შესრულება... ეს ეხება როგორც ამ ნიმუშების მელოდიურ, კილო-ჰარმონიულ და მეტრულ-რიტმულ კანონზომიერებებს, ასევე მათს კუთხურ წარმომავლობას, შესრულების მანერასა და ინსტრუმენტულ თანხლებას. ანალოგიური პრობლემებია საკრავის თანხლებით ინდივიდუალურ შემსრულებლებთანაც.

ფესტივალის მონაწილეთა მხრიდან კუთხური საშემსრულებლო **მანერის** დაცვა იშვიათი და ბედნიერი გამონაკლისი იყო, ძირითადად „პირველად სასიმღერო ჯგუფებსა“ და „პირველადი შემსრულებლობის“ ანსამბლებში. ხალხური სიმღერების პროფესიული ვოკალური მანერით შესრულება, ნიუანსირება და სიტყვიერი მარცვლების მეტრულ-რიტმული საწყისის ხაზგასმუ-

ლი გამოკვეთა „მეორეულ სასცენო ფოლკლორშიც“ კი მიუღებელია, რადგან უკარგავს შესრულებას ბუნებრივობასა და უშუალობას.

ხალხური **საშემსრულებლო ტრადიციით**, სიმღერის დამწვები ტონის მიმცემიც თავადვეა და შესრულება-ქმნადობის პროცესის წარმმართველიც. ამდენად, ერთდროულად რამდენიმე კაცისგან სიმღერის დაწვება, ან სიმღერის შესრულებისას ზედა ხმების გაორმაგება, მიუღებელია. შესრულების ასეთი **ფორმა** განსაკუთრებით საბჭოთა ეპოქაში დამკვიდრდა, როცა გამიზნულად იქმნებოდა ხალხმრავალი საგუნდო კოლექტივები. პროფესიული საგუნდო ხელოვნების გავლენით, ძირითადად ამან განაპირობა ხალხურ შემსრულებლობაში **დირიჟორობის** ინსტიტუტის შემოღება. მასობრიობამ და ხალხური შემსრულებლობისათვის უცხო ტენდენციებმა თითქმის დაუკარგა ფოლკლორს მთავარი მახასიათებლები – იმპროვიზაციულობა და ვარიანტულობა.

ხალხური მრავალხმიანი აზროვნების ფენომენი ფესტივალზე ტრადიციული იმერული სიმღერების საუკეთესო მცოდნის, ჭარმაგი მომღერლის **ბახო ხიჯაკაძის** გამოსვლაში თავისებურად გამოვლინდა: იგი, ფაქტობრივად, **სამივე ხმას თავად მღეროდა** – ხან პირველს, ხან მეორეს და ხანაც ბანს ანაცვლებდა ერთიმეორეს (მაგ. 1; აუდიო მაგ. 1).

ამ მოვლენას თავის დროზე ნატალია ზუმბაძემ მიაქცია ყურადღება (ზუმბაძე, 2007: 79). მისი სამართლიანი განსჯით, აქ ერთი ადამიანის შესრულებაშიც კი მრავალხმიანი აზროვნების კანონზომიერებები მულაენდება. ანალოგიურად, შეიძლება გავიხსენოთ ვლ. ახოზაძის მიერ ვარლამ ნინიძისაგან ჩაწერილი აჭარული საჩონგურო ნანა (აუდიო მაგ. 2) ან თამარ გიგაურის ნამღერი „დიდება“ (აუდიო მაგ. 3).

გამოვეყოფთ რამდენიმე შემთხვევასა და კანონზომიერებას ხალხური მუსიკის **კილოპარმონიული თავისებურებების** დაცვა-შენარჩუნების მხრივ, ძირითადად „მეორეულ შემსრულებლობაში“.

მოდულაცია მკვეთრი დასპირისპირებით, სტროფსა და სტროფს შუა – კლასიკური მუსიკიდანაა ნასესხები (აუდიო მაგ. 4).

ხშირია სიმღერის მელოდიის ზედა ტონიკაზე – **ოქტავეურ ბგერაზე აღმავალი ნახტომით** დასრულება; ზოგჯერ სიმღერის მელოდია კადანსში ზედა ტონიკისკენ ხაზგასმული აღმავალი სვლით სრულდება. ეს რუსულ-საბჭოთა სინამდვილის გამოძახილია, – პათეტიკის, ამაღლებული ტონუსის ხაზგასმა, – და სრულიად მიუღებელია ქართული ტრადიციისათვის (მაგ. 2, 3; აუდიო მაგ. 5).

ანტიფონურ ქართულ სიმღერებში, რომელთაც მეტი სიძველე და შესრულების ადრინდელი ფორმები შემოინახეს, პირველი და მეორე გუნდების „გზაგასაყარზე“ იქმნება სმენითი შთაბეჭდილება, რომ სიმღერის ფრაზა ოქტავეური ნახტომით დასრულდა, სინამდვილეში კი ამ დროს ოქტავას ქმნის II გუნდის „შემოჭრა“ I გუნდის ბოლო მარცვალზე (მაგ. 4). ეს ლოგიკური, კანონზომიერი მოვლენაა, ზემოთ აღწერილი შემთხვევები კი – ანომალიური.

ფოლკლორში „კლასიკური“ შემთხვევაა ქალთა ანსამბლი **„აცაურა“** (ლანჩხუთი, აცანა). არატრადიციულია მათი საშემსრულებლო სტილი, შეს-

რულების ფორმა, მანერა, ტესიტურა, სიმღერების ჰარმონიული წყობა, აკორდიკა, ხმათა ურთიერთკოორდინაცია...

საგანგებოდ შევეხებით გაურკვეველი წარმომავლობის ჰანგზე აგებულ ე. წ. „მთის სიმღერებს“, რომელთაც ფანდურის ან ბალალაიკის თანხლებით ასრულებენ. ცხრა და თორმეტმაცვლიანი ლექსთწყობის ეს თავისებური მეტრი ჩვენში ჩრდილკავკასიურ ჰანგს შემოჰყვა, „გადმოქართულდა“ და ბოლო ათწლეულებში კიდევ გავრცელდა. ჩვენი დაკვირვებით, ამ ტიპის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ფიქსირებული ნიმუშია 1950-იანი წლების ბოლოს ახმეტის რაიონში ჩაწერილი სიმღერა „მატილის ასული“ (მაგ. 5) (ქართული ხალხური მუსიკა, 2007).

მრავალხმიანობის ტრადიციული პრინციპები ხშირად ირღვევა **ინსტრუმენტულ თანხლებაში** ქრომატიული საკრავების გამოყენებისას. ქრომატიული ფანდურის სპეციფიკიდან გამომდინარე, საწყისი ან დამამთავრებელი ტონიკური აკორდი ხშირად სექსტაკორდის ან სამხმოვანების სახით უღერს; სექსტაკორდი და კვარტსექსტაკორდი, ევროპული კლასიკური მუსიკალური კანონზომიერებების მიბაძვით, გააზრებულია სამხმოვანების შებრუნებად. ხალხური მრავალხმიანი აზროვნების კანონით კი, არავითარი შებრუნებები არ არსებობს – ყველა აკორდი ძირითადი სახისაა (მაგ. 6, 7).

ხშირად სხვა კუთხის სიმღერა სხვა კუთხისთვის დამახასიათებელი საკრავის თანხლებით სრულდება, მაგალითად, საჩონგურო სიმღერები – ფანდურზე. სამსიმიანი ფანდური ოთხხმიანი ჩონგურის შესაძლებლობებს სრულად ვერ ითავსებს, რაც ვოკალური და საკრავიერი მრავალხმიანობის არასწორი ჰარმონიული შეხამებების, „უსუფთაო“ თანაუღერადობების წარმოქმნის საბაბია.

აღმოსავლეთში ქრომატიული წყობის უცხო საკრავი **ბალალაიკა** დიატონური ან ქრომატიული ფანდურივით აეწყობა და ხშირად ფანდურს ჩაენაცვლება. აჭარაში ტრადიციული ჩონგურისა და ჭიბონის არაქართული **ქამანჩითა** და **საზით** ჩანაცვლების ტენდენციაც შეინიშნება (აუდიო მაგ. 6, 7, 8).

ბუნებრივია, ამ მცირე ნაშრომში ჩვენ სრულად ვერ შევეხეთ 2005-06 წლების ფესტივალზე გამოვლენილ შემსრულებლობის ყველა პრობლემასა და ტენდენციას. ერთი რამ კი ცხადია: ზემოთქმულის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ობიექტური მსჯელობა დღევანდელ საქართველოში ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის მდგომარეობაზე. ზრუნვა და ფიქრი ქართულ ფოლკლორულ სივრცეში „შესრულება-ქმნადობის“ ცოცხალი პროცესის შენარჩუნება-განმტკიცებაზე. ტრადიციული ფოლკლორული ნიმუშებისა და „ფოლკლორიზმის“ თანამედროვე გამოვლინებების ურთიერთმიმართების კვლევა, მათი კილოჰარმონიული კანონზომიერებების, მათ შორის არსებითი მსგავსება-განსხვავებების გამოვლენა, ამ ნიმუშებისა და ტენდენციების ერთმანეთისაგან ტიპოლოგიური გამიჯვნა კი – შემდგომი ვრცელი გამოკვლევის თემაა.

აუდიო მაგალითები

1. „ნანადელო“. მთქმელი ბახო ხიჯაკაძე. იმერეთი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ქმშმლ) არქივის მასალები 1'32"
2. „ნანა“. მთქმელი ვარლამ ნინიძე. გურია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ქმშმლ) არქივის მასალები 1'00"
3. „დიდება“. მთქმელი თამარ გიგაური. ხევი. „ხმები წარსულიდან“ – ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 0'24"
4. „აჭარული“, ფანდურის თანხლებით. სოფო ჟღენტი. ბაღდათი. 0'34"
5. „სიმღერა აჭარაზე“. ქედის ფოლკლორული ანსამბლი „საუნჯე“. აჭარა. 0'28"
6. ბალალაიკა. გელა დავაური. გარდაბანი. ქართლი. 0'22"
7. ქამანჩა. ბიჭიკო ხოროშიშვილი. ზემო ჯოჯო. აჭარა. 0'27"
8. საზი. შოთა იაკობიძე. აბუქედა. აჭარა. 0'14"

დამოწმებული ლიტერატურა

- გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *რჩეული წერილები*. თბილისი: საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება.
- ვალიშვილი, ნანა, ასიეშვილი, ბაია. (1998). „ერისიონი: ზღვენსა ნუ გამისუბუქებ...“ გაზეთი: *სოფლის ცხოვრება*. 26.02.
- ზუმბაძე, ნატალია. (1994). „სიტყვიერი ინფორმაცია – ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის აუცილებელი წყარო“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. გვ. 74-85. თბილისი: სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ზუმბაძე, ნატალია. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერა და მისი შესრულება*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- მეგრელიძე, ავქსენტი, შილაკაძე, ივანე. (1949). *მომღერალთა და მენოზურე-მეფანდურეთა თვითმოქმედ წრებთან მუშაობა საკლუბო დაწესებულებაში* (მეთოდური მითითებანი). თბილისი: კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის რესპუბლიკური მეთოდური კაბინეტი.

წერწეშია, რუსუდან. (1997). „ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა)“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. (გვ. 3-17). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

გამოყენებული აუდიო ჩანაწერები

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ქსმლ) არქივის მასალები.

„ქართული ხალხური მუსიკა“, I ტომი – აღმოსავლეთ საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2007 წ.

„ხმები წარსულიდან“ – ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

მაგალითი 1. „ნანადელო“. მოქმელი ბახო ხიჯაკაძე. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი. ნოტირებულია ნანა ვალიშვილის მიერ

Example 1. *Nanadelo*. Performer Bakho Khijakadze. Archive of Folk State Centre of Gerogia. Transcribed by Nana Valishvili

ო - რა თუ - დე - ლო - ა დე - ლო და ნა - ნა დე - ლო - ო, ოუ - დე - ლო და

ო - რე - რა - ო რა - რა ო - რე - რა, ო - რე - რა - ო, ო - რა - რა - ო ო - რე - რა, და

რე - ნი სა - ნო - ნა და - რი - ი და, ა - ბა დე - ლო ო - ე დე - ლო და, ო - რე - რა - ო რა - რა ო - რე - რა

ო - რე - რა - ო ო - რა - რა - ო ო - რე - რა, და, რე - ნი სა - ნო - ნა და - რი - ი და, ნა - ნა დე - ლო - ო, ოუ - დე - ლო და

ე - ო - ე - რა ო - ე - დე - ლო და, ო ო - რე - რა - ო ო - რა - რა - ო ო - რე - რა

და, ბი - კე - დი - ლს და - ცო - ცხელე ა - რი - ა და, ა - ბა დე - ლო ო, ოუ - დე - ლო და, ო

მაგალითი 2. „სიმღერა ენგურზე“. ჩაწერილია ი. ჟორდანიას მიერ, ლენტეხში, 1981. ნოტირებულია ნანა ვალიშვილის მიერ

Example 2. *Simghera Engurze*. Recorded by I. Jordania. Lentekhi. 1981. Transcribed by Nana Valishvili



მაგალითი 3. „განახლებული აჭარა“. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი. ნოტირებულია ნანა ვალიშვილის მიერ

Example 3. *Ganakhlebuli Achara*. Archive of Folk State Centre of Gerogia. Transcribed by Nana Valishvili



მაგალითი 4. „ნამგლური“ ჩაწერილია ი. გრიმოს მიერ ქართლში, 1969. ნოტირებულია ნანა ვალიშვილის მიერ

Example 4. *Namgluri*. Recorded by I. Grimoud. Kartli. 1969. Transcribed by Nana Valishvili

მაგალითი 5. „შატილის ასულო“. ალბომი „ქართული ხალხური მუსიკა“ 2007.
ნოტირებულია ნანა ვალიშვილის მიერ
Example 5. *Shatilis Asulo*. Collection “Kartuli Khalkhuri Musika”. 2007. Transcribed
by Nana Valishvili



მაგალითი 6. ჭუნირისა და ფანდურის წყობები
Example 6. Tunes of *Chuniri* and *Panduri*



მაგალითი 7. საკადანსო ფორმები ქრომატიკული და დიატონური ფანდურებისთვის
Example 7. Cadence forms for chromatic and diatonic *Panduri*



კრეოლიზაციის ხმები: „სოციალური მრავალხმიანობა“ სამხრეთ-დასავლეთ ინდოეთის ოკეანეში

შესავალი

ნაშრომი ეხება მუსიკას და მუსიკოსებს, მაგრამ მთავარი ყურადღება გაზიარებულია არა „მუსიკალური პოლიფონიის“ ფენომენზე, არამედ მის სოციალურ განზომილებაზე, რათა ვაჩვენო, თუ როგორ გამოიყენება მუსიკა სოციალური რეალობის ასახვაში როგორც მედიუმი და ხელოვნების ფორმა. იოსებ ჟორდანიასთან მოკლე ინტერნეტ-მიმოწერისა და მისი „სოციალური პოლიფონიის“ კონცეფციის შესახებ ნაშრომის გაცნობის შემდეგ, დავიწყე ფიქრი, თუ როგორ შეიძლებოდა სამხრეთ-დასავლეთ ინდოეთის ოკეანის კუნძულებზე კრეოლიზაციის პროცესის შესახებ ჩემი კვლევა დამეკავშირებინა მუსიკალური მრავალხმიანობის საკითხებთან. მანამდე არასდროს გამომიყენებია ჩემს კვლევებსა და ნაშრომებში ტერმინი პოლიფონია. სანაცვლოდ, ეთნოგრაფიაზე მუშაობისას ან კვლევის საკითხების ფორმულირებისას, ძირითადად ვიყენებდი იმ ტერმინოლოგიას, როგორიცაა მაგალითად, დღეისათვის ნაკლებ აქტუალური და თითქმის ძველმოდური სიტყვები: ტრანსკულტურაცია, კრეოლიზაცია ან ჰიბრიდულობა. ჩემს თავს ვკითხე, ხომ არ შეიძლებოდა, „პოლიფონია“ უკეთესი ტერმინი ყოფილიყო კულტურის იდეის აღსაწერად და ზუსტად გადმოსაცემად, ვიდრე ძველი ტერმინები. ამრიგად, მოხსენების ცენტრალურ ნაწილში არის მცდელობა, უპასუხოს, რამდენად შეუძლია „სოციალური პოლიფონიის“ კონცეფციას, იყოს კონსტრუქციულად გამოსადეგი პოსტკოლონიალური მსოფლიოს ცხოვრების, კერძოდ, სამხრეთ-დასავლეთ ინდოეთის ოკეანის კუნძულების პოლიტიკური და კულტურული სპეციფიკის გასარკვევად.

თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან ერთ-ერთი ამ კუნძულის მკვიდრი მუსიკოსის, დანიელ ვაროს მაგალითს. ვარო დაიბადა, ცხოვრობს და მოღვაწეობს საზღვარგარეთული საფრანგეთის დეპარტამენტ ლა რეუნიონში (La Réunion). იგი აქტიურადაა ჩართული პოლიტიკური და კულტურული ავტონომიის მოსაპოვებლად გაჩაღებულ ადგილობრივ მოძრაობაში. დარიბი თეთრკანიანის, ეწეოთ კრეოლი გლეხის ვაჟის, დანიელ ვაროს კარიერა იწყება 1970-იანი წლების ბოლოს, საფრანგეთის ციხიდან გათავისუფლებისა და ლა რეუნიონში დაბრუნების შემდეგ. იგი სასჯელს სამხედრო ვადებულების შესრულებაზე უარის გამო იხდიდა. იმ პერიოდში ის ლექსებსა და სიმღერებს წერს რეუნიონის კრეოლურ ენაზე. დაბრუნების შემდეგ იგი გახდა ლა რეუნიონის ახალგაზრდა მომღერლების პირველი თაობის წარმომადგენელი, რომლებიც საკუთარ თავს კულტურის აქტივისტებს უწოდებდნენ და რომ-

ლებიც ესწრებოდნენ, ხოლო მოგვიანებით თვითონაც ატარებდნენ ადგილობრივი კომუნისტური პარტიის მიერ გამართულ პოლიტიკურ ღონისძიებებს.

ვაროს მოღვაწეობაში შესაძლებელია გამოიყოს სოციალური პოლიფონიის ფენომენის იდენტიფიკაციის ორი გზა: 1. სოციალური პოლიფონია სიმღერებში, ე.ი. მუსიკის ინტონირების გზები, ინსტრუმენტები, რომელსაც ის იყენებს, აგრეთვე ამბები, რომლებსაც ყვება და 2. მისი მსმენელის „სოციალური პოლიფონია“, ე.ი. მსმენელთა განსხვავებული აუდიტორია, რომლისთვისაც მისი ნაწარმოები სრულდება, იქნება ეს თავის მშობლიურ კუნძულზე თუ სადმე საზღვარგარეთ, მაგალითად, მსოფლიო მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალებზე. ორივე კომპონენტი ერთად ქმნის იმ სოციალური გარემოს სურათს, რომელშიც ვარო ცხოვრობს ანუ მის სოციალურ რეალობას.

ჩემს წინა ნაშრომებში შევეცადე მუსიკალური პრაქტიკის ანალიზის საშუალებით ჩაწვდომოდი კრეოლიზაციის პროცესებს, რისთვისაც ყურადღებას ვამახვილებდი იმაზე, თუ როგორ წარმოადგენდნენ ადგილობრივი მუსიკოსები თავის კრეოლურ ცხოვრებას. ჩემი პირველი ექსპედიციის ადგილები იყო ევროპული კლუბები და ფესტივალები. მას შემდეგ ვცდილობდი, მეპოვნა ხერხები, რომლის საშუალებით ინდოეთის ოკეანის სამხრეთ-დასავლეთ კუნძულების, მასკარენების მუსიკის ანალიზისა და თეორიების საშუალებით მივიღებდი სასარგებლო ინფორმაციას პოპულარულ კულტურასა და პოსტკოლონიალურ ხანაზე. წინამდებარე ნაშრომში მე წარმოგიდგენთ არა ამ კუნძულების მუსიკის მრავალფეროვნებას, არამედ ყურადღებას ერთ კონკრეტულ კუნძულსა და რეუნიონზე გავამახვილებ (სურ. 1).

ლა რეუნიონი საფრანგეთის საზღვარგარეთული ნაწილია, რაც იმას ნიშნავს, რომ დაახლოებით 800 000 ადამიანი ევროთი იხდის, აქვს ევროპული მართვის უფლება და ინარჩუნებს თავის გაღიურ წარმოშობას. სხვადასხვა გარემოებებში, მე-16 საუკუნემდე მიმდინარეობდა მათი წინაპრების მიგრაცია დაუსახლებელ კუნძულზე. მათი ფესვები აფრიკაში, ინდოეთში, სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიასა და ევროპაშია, განსაკუთრებით, მეტროპოლიაში – საფრანგეთში. პოსტ-კოლონიური პერიოდის თეორეტიკოსი, წარმოშობით ლა რეუნიონელი ფრანსუაზა ვერუი, აღწერს, რომ კოლონიურ ხანაში ლა რეუნიონი აღიქმებოდა, როგორც „კოლონიური იმპერიის „უკანონო შვილი“ (Vergès, 2003: 167).

ლა რეუნიონის მოსახლეობის ზრდასთან ერთად, ამ ტერმინმა აქტუალობა დაკარგა. თუ არ ჩათვლით პირატებს, რომლებიც კუნძულზე იმალებოდნენ, პირველ მოსახლეობას შეადგენდნენ ფრანგი კოლონისტები მადაგასკარიდან, რომლებიც გეგმავდნენ ფრანგი გუბერნატორის ჩამოგდებას. ისინი დააპატიმრეს და მიატოვეს ლა რეუნიონზე 1663 წელს. მომდევნო წლებში, ლა რეუნიონი გახდა იმ ადამიანების გადასახლების ადგილი, რომლებიც ვერ ეგუებოდნენ ფრანგულ საზოგადოებას. მონებით ვაჭრობამ დასაბამი მისცა კრეოლიზაციის პროცესს, ხელი შეუწყო ძალადობის, დაძაბულობის, გადასახლების შეგრძნებისა და იზოლაციის თანაარსებობას, რამაც საფუძველი შეუქმნა ლა რეუნიონის იდენტურობასა და კულტურას.

ეს „ერთიანობა მრავალფეროვნებაში“ – თუ ევროკავშირის ოფიციალური დევიზის პერიფრაზს გავაკეთებთ – წარმოდგენილია რეუნიონის მუნიციპალიტეტში. მე გიჩვენებთ, თუ როგორ იპოვეს რეუნიონელმა მუსიკოსებმა განსხვავებული მიდგომა და ტერმინები, რომლებიც გვიჩვენებენ მათი სოციალური რეალობის რთულ ფესვებს.

დანიელ ვაროს სოციალური პოლიფონია

2005 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში იოსებ ჟორდანიას აცხადებს, რომ ეოკალურ პოლიფონიას უნდა მიეუდგეთ სოციალური ფაქტორის გათვალისწინებით (Jordania, 2005:39). რამდენადაც პოლიფონიური მუსიკის წარმოშობის ტრადიციული განსაზღვრება ეფუძნება მუსიკალურ კომპონენტს, ლა რეუნიონზე ამგვარი მუსიკის განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება კრეოლიზაციას დაფუძნებულ რთულ კომპლექსურ სოციალურ რეალობას. აქ თავს იყრის მუსიკალური გავლენები აფრიკიდან, ინდოეთიდან, ევროპიდან, ჩრდილოეთ ამერიკიდან და კარიბის აუზის ქვეყნებიდან, მაგალითად, ჰიპ-ჰოპი და რეგი, რომლებიც განაგრძობენ ეოკალური მუსიკის ინტონირების გზების შეცვლას. ვუბრუნდები პირველ მაგალითს – ლა რეუნიონის სოციალურ პოლიფონიას, – რომელიც განიცდის მიმდინარე ტრანსფორმაციების გავლენას (სურ. 2).

ეს ფოტო გადაღებულია ლა რეუნიონზე, 1848 წლის 20 დეკემბერს დანიელ ვაროს სახლში გამართულ საგანგებო საღამოზე. ფოტოზე ძირითადად აღბეჭდილი არიან დანიელ ვაროს მეგობრები და ოჯახის წევრები, რომლებთან ერთად ერთადერთ ორიგინალურ რეუნიონისეულ დღესასწაულზე ადგილობრივი მოსახლეობა 1848 წლის 20 დეკემბერს მონობის ოფიციალურად გაუქმებას ზეიმობს. სტუმრები მასპინძლის გარშემო ცეკვავენ და მღერიან მისივე მუსიკაზე, რომელსაც *მალლია* ეწოდება. მალლიას მუსიკის შესახებ მოგვიანებით ვისაუბრებ. ამჯერად კი ჩემი ყურადღების ცენტრშია მხოლოდ ფოტო, ვინაიდან მასზე აღბეჭდილია ის აუდიტორია, რომელიც სოციალურ პოლიფონიას ქმნის. აქ კარგად ჩანს, თუ როგორ სიამოვნებას ანიჭებს მუსიკა ამ ადამიანებს, რომლებიც მასთან სხვადასხვანაირად არიან დაკავშირებული. ისინი მღერიან და ცეკვავენ ძალადობრივი კოლონიალური წარსულის წარმატებით დაძლევის აღსანიშნავად.

ეს არგუმენტი შემდგომში ილუსტრირებული იქნება სხვა ორი მეცნიერის ნაშრომებზე დაყრდნობით – ფილოსოფოსი და ლიტერატურის კრიტიკოსი მიხეილ ბახტინი და ეთნოგრაფი ჯეიმს კლიფორდი პოლიფონიის პრობლემებზე მუშაობდნენ. დოსტოევსკის ნაშრომების მისეულ ანალიზში ბახტინმა წარმოადგინა პოლიფონიის ცნობილი კონცეფცია. ბახტინისთვის პოლიფონია არის დოსტოევსკის განსაკუთრებული ტიპის პოლიფონიური რომანის დამახასიათებელი ნიშანი. ის ამბობს, რომ დოსტოევსკი არის პირველი ხელოვანი, რომელმაც მოახდინა ყველაფრის „დიალოგიზაცია“, რასაც კი ხედავდა, აიძულა ობიექტი და სუბიექტი, განეცადათ რადიკალური ტრანსფორმაცია. ბახტინი წერს: „ადვილი შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ და ვამტკი-

ცოთ ერთი ჭეშმარიტება, რომელსაც სჭირდება ცნობიერების პლურალიზმი, ის, რომელიც ვერ ეტევა ერთი ცნობიერების ფარგლებში, ის, რაც თავისი ბუნებრივი პოტენციით არის სავსე და სხვა ცნობიერებებთან კონტაქტში დაიბადა“ (Bakhtin, 1984: 81).

ავტორი ახდენს იდენტიფიკაციას იმ ხელოვნების ნიმუშისა, რომელიც ამ განსაკუთრებულ კონტექსტში მუსიკალურია, და არის ცოცხალი და მნიშვნელოვანი ესთეტიკური მოვლენა. მისთვის ხელოვნების ნიმუში არის არა ნივთი ან ფსიქოლოგიური პროდუქტი, არამედ ქმედება, რომელიც გავლენას ახდენს გრძნობების ურთიერთობებზე. ეს ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია კრეოლიზებული სამყაროს სოციალური პოლიფონიის გაგებისთვის. ბახტინის თქმით მასში მონაწილე მუსიკა და ხალხი ქმნის კუნძულის სოციალური სტრუქტურის „ცნობიერების პლურალიზმს“. დანიელ ვარო, როგორც მუსიკოსი, ეწინააღმდეგება ამ ურთიერთობებს, აგრეთვე კითხვებსა და პასუხებს მისი საკუთარი მუსიკალური სამყაროს სპეციფიკურ სოციალურ მუსიკასთან ერთობაზე. მისი მუსიკა არის ყველგან, სადაც სხვადასხვა იდეოლოგიების – იქნება ეს ფრანგული, რეუნიონული თუ სხვა – ეს დაპირისპირება არის. მისი მუსიკა წარმოადგენს შეფასებათა სივრცეს, რომელიც არსებობს სიმართლისა და სიცრუის სხვადასხვაგვარ გამოვლინებებს, წარსულსა და აწმყოს შორის.

ზემოთ ნახსენებმა მეორე თეორეტიკოსმა, ეთნოგრაფმა ჯეიმს კლიფორდმა პირველმა გამოიყენა ბახტინის შრომა ანთროპოლოგიურ აზროვნებაში. ის სერიოზულად იყო ჩართული დებატებში „წერის კულტურაზე“ 1970-იანი წლების ბოლოს, როდესაც დაიწყო ფუნდამენტური კამათი, შეიძლება თუ არა, ანთროპოლოგიური კვლევები წარმოადგენდეს ან არ წარმოადგენდეს კულტურულ ჭეშმარიტებას. კლიფორდი იყო ამ დებატების წამყვანი ძალა და არა მარტო 1983 წელს გამოცემული ნარკვევის „On Ethnographic Authority“ („ეთნოგრაფიული კომპეტენციის შესახებ“) გამო, სადაც ავტორი წერს:

„აუცილებელია წარმოვიდგინოთ განზოგადებული ეთნოგრაფიის სამყარო. ჩვენ გავაფართოვეთ კომუნიკაცია და ინტერკულტურული გავლენა, ადამიანები ახდენენ საკუთარ და სხვათა ინტერპრეტაციას იდიომების გასაოგნებელი ნაირფეროვნებით – გლობალური მდგომარეობა, რასაც ბახტინმა „ჰეტეროგლოსია“ უწოდა (Clifford, 1983: 119).

კლიფორდი აგრძელებს ეთნოგრაფიის და ლიტერატურის კრიტიკოსის შედარების მომხრე და საწინააღმდეგო არგუმენტების განხილვას (Clifford, 1983: 132). ის ბახტინს იმოწმებს და ხაზგასმით უსვამს ენაში სპეციფიკური ქაოტური სიტუაციების მნიშვნელობას, რასაც ის „პოლიფონიას“ უწოდებს. კლიფორდისთვის ეს ფუნდამენტური საკითხია ეთნოგრაფიის პროცესთან, ეთნოგრაფიულ ექსპედიციასთან და ეთნოგრაფიულ ნაშრომთან მიმართებაშიც. ამ თვალსაზრისით, ეთნოგრაფისთვის მნიშვნელოვანია შეიმუშავოს რეალისტური ვერსია თავის ინფორმაციებთან თანამშრომლობაში.

1950-იანი წლებიდან მოყოლებული მალოიას მუსიკა პოლიტიკური იარაღი ხდება. რეუნიონის კომუნისტური პარტია და მისი მხარდამჭერები, მათ

შორის, კულტურის ისეთი აქტივისტები, როგორიც იყო დანიელ ვარო, მას პოლიტიკური ავტონომიისთვის ბრძოლაში იყენებდნენ. მაღლიას რეიუნიონის მუსიკაში უარყოფილის იმიჯი ჰქონდა, რომელიც თავდაპირველად პლანტატორების ყურისა და თვალისგან, ხოლო შემდეგ, ფრანგი პოლიტიკური ნომენკლატურისგან მალულად, იატაკქვეშ უნდა შეესრულებინათ. ეს მუსიკა, საუკეთესოდ წარმოაჩენდა რეუნიონის მოსახლეობას, რომელიც ფრანგული წარმოშობის არ იყო და კრეოლიზაციაში პროცესში ჩამოყალიბდა. მასში თავმოყრილი იყო აფრიკული ფესვები, მაღაგასური სიმღერები, სუაჰილური ხმები და თამილური საიდუმლო რიტმები (Desrosiers, 1992). უფრო მეტიც, მაღლია და კუნძულზე არსებული სხვა მუსიკალური ჟანრები განსხვავდებიან არა მარტო მუსიკალური ფორმის, ინსტრუმენტული თანხლებისა და სტრუქტურის, არამედ იდეოლოგიის, პოლიტიკური გზავნილებისა და მისი თანმხლები სოცო-კულტურული გარემოს თვალსაზრისითაც.

მსოფლიო მუსიკალურ ბაზარზე მაღლია დღეს არის „ეგზოტიკურად მიმზიდველი“. ამავე დროს რეუნიონის მოსახლეობისთვის ის არის პოლიტიკური ექსპრესიისა და თვითშემეცნების საშუალება. მაღლია ხელს უწყობს, რომ შინაც და საზღვარგარეთაც გაიგონ რეუნიონის ბრძოლა აღიარებისთვის, გარდა ამისა, მაღლია კვლავაც განიხილება, როგორც რეუნიონის საზოგადოების აშკარად ავთენტური მედიუმი, რომელიც დაარსდა კუნძულის კრეოლიზაციის პროცესში „ძალადობის, სისასტიკისა და გადასახლების“ გამოცდილებაზე (Vergès 2006:36). დანიელ ვაროს სახელში მოწყობილი ზეიმი ამტკიცებს, რომ მაღლია რეუნიონელებისთვის არის მეტროპოლიისაგან – საფრანგეთისგან განსხვავებული გარემო. მუსიკა ასწორებს კრიტიკულ დამოკიდებულებას ყოფილ კოლონიზატორთან.

როგორც აღვნიშნეთ, რეუნიონული უნიკალური სოციალური რეალობის ასეთი ზეიმი გლობალურ დონეზე მეორდება, მაგალითად, მსოფლიო მუსიკის ფესტივალებზე, სადაც აუდიტორია ეძებს ეგზოტიკური, განსხვავებული და არაორდინარული ადგილების მუსიკალურ სურათებს. ასეთი ადგილია ნაჩვენები დანიელ ვარო რეუნიონული ჯგუფის „ბასტერის“ 20 წლის იუბილეხადმი მიძღვნილ საზეიმო ღონისძიებაზე ჯგუფის წანყვან მომღერალთან ტიერი გოლირისთან ერთად (სურ. 3).

ზედა ფოტო გადაღებულია ღონისძიებაზე, რომელიც იყო ჰიბრიდული ვერსია სოციალური პოლიფონიის იმ ორი ფორმისა, რომლებზედაც მე ესაუბრობ. ერთი მხრივ, როგორც აღწერილია 20 დეკემბერს გამართულ ერთობლივ ღონისძიებაზე, დანიელ ვარო და ტიერ გოლირისი თავს უყრიან კრეოლური წარმოშობის ადგილობრივ მოსახლეობას. მათ ესმით ეს სოციალური პოლიფონია. მართლაც, აუდიტორიასაც და მუსიკოსებსაც არ მარტო ესმით იგი, არამედ მას მოსასმენ რეალობად გადააქცევენ. მეორე მხრივ, სპექტაკლი ადგილობრივს სცილდება. ტურიზმის კვლევის ღირ მაქქენელისეულ (McCannell, 1973) ტერმინს თუ ვიხმართ, ის არის რეუნიონის სოციალური რეალობის „სცენური ავთენტურობა“ გლობალური აუდიტორიისათვის. ერთი მხრივ, მუსიკა წარმოადგენს სოციალურ პოლიფონიას, მეორე

მხრივ, ის სრულდება სოციალური პოლიფონიისთვის. აუდიტორია მას სხვადასხვანაირად აღიქვამს: როგორც საკუთარი ყოფის ასახვას ან სპექტაკლს, რომელიც ჰგავს ყოფას, და, ამავე დროს, არის განსხვავებული და ეგზოტიკური.

სურათზე ნაჩვენები ადგილობრივი და გლობალური აუდიტორიისთვის შექმნილი სპექტაკლი ყველა რეუნიონის კულტურული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისა და ამავედროულად მისი სოციალურ პოლიფონიაში რეალიზაციის მუსიკალურ ისტორიას. ბახტინმა გვიჩვენა, რომ პოლიფონიური რომანი წარმოგვიდგენს მოსაუბრე სუბიექტების რთულ, მრავალშრიან მსჯელობას, მაგრამ, ისეთი არტისტის მუსიკა, როგორიცაა დანიელ ვარო, უფრო მეტს აკეთებს. პირველ რიგში, ბახტინის სიტყვებით, ეს არის ხელოვნება, რომელიც მიმართულია როგორც ადგილობრივ, ისე მრავალფეროვან მსოფლიო აუდიტორიაზე. ის აუღერებს იმას, რაც არტისტის თვალსაზრისით, არის რეუნიონული მოსახლეობის ჭეშმარიტი ისტორია, იწყებს დიალოგს მუსიკოსსა და აუდიტორიას შორის. ჯეიმს კლიფორდის თვალსაზრისით კი მუსიკა ხდება ეთნოგრაფიის ნაწილი. არტისტი რაღაცას იძლევა თავისი კულტურული მემკვიდრეობიდან. ის აუღერებს რეუნიონის სოციალური რეალობის, კუნძულის კრეოლიზაციის პროცესის მისეულ ხედვას, რომელიც განვითარდა პოლიფონიურ სამყაროში რომელიც არის როგორც სოციალური, ისე მუსიკალური.

დასკვნა: სოციალური პოლიფონია და მუსიკალური კრეოლიზაციის ფენომენი

ვაროს მიერ წარმოდგენილი სოციალური პოლიფონია ორმაგია. ერთი მხრივ, ის რჩება არტისტთან, რომელიც ასრულებს ერთსა და იმავე სიმღერას სხვადასხვა ადგილებში და, როგორც ასეთი, მოგზაურობს სოციალური გარემოს პოლიფონიაში. მეორე მხრივ, სხვადასხვა სოციალური რეალობა მოქმედებს იმაზე, თუ როგორ მოხაზავს მუსიკა რეუნიონის სოციალურ რეალობას. სხვა სფეროებიდან მუსიკალური სტილების გაერთიანების არტისტისეული ხერხები, ემატება ამ სოციალურ პოლიფონიას. კლიფორდი და ბახტინი განმარტავენ, თუ როგორ შეიძლება გამოყენებულ იქნას მწერლობა სოციუმისადმი არა უნიფიცირებულ, არამედ პლურალისტულ მიდგომაში. მაგრამ სოციუმის მუსიკის შექმნა და შესრულება არის როგორც მწერლობის ისტორია, ისე სოციალური პრაქტიკა, რომელშიც გამოხატულია „მრავალფეროვნებაში ერთიანობის“ ინდივიდუალური პერსპექტივები.

ლა რეუნიონზე მუსიკა იძლევა არა მარტო ბგერების, არამედ იდეალებისა და კოლონიზაციის ისტორიების ადაპტაციის, აგრეთვე სხვადასხვა ადგილების ტრადიციების შერევისა და შემდგომი განვითარების საშუალებას. აქ 300 წლიანი ფრანგული კოლონიალური ბატონობის მიუხედავად, კუნძულის კრეოლური მოსახლეობა აგრძელებს რეუნიონის სოციალური რეალობის საკუთარი ვერსიის მშენებლობას. ეს აძლიერებს ფრანგულ ადმინისტრაციულ ხელისუფლებას, რომელიც სარგებლობს რეუნიონის სოციალური

პოლიფონიით. ტურიზმისა და მსოფლიო მუსიკის ბიზნეს ინტერესების თვალსაზრისით, ნეო-კოლონიალური ხელისუფლება, დასუსტების ნაცვლად, გამყარდა, რადგან ის იყენებს სოციალური პოლიფონიის პოტენციალს, რომელიც დასავლური ყურისთვის ეგზოტიკურად ჟღერს და, შესაძლოა, მსოფლიო ბაზარზე კარგად გაიყიდოს. ამასთან, გლობალური ეკონომიკური ინტერესი ხელს უწყობს კრეოლური მუსიკის რესურსების შევსებას, მაგალითად, დაფინანსების ახალი წყაროებით. თუმცა ღია რეუნიონის საფრანგეთში ინტეგრაციის მცდელობების მიუხედავად, კვლავაც გრძელდება ვაროს მსგავსი მუსიკის აქტივისტების მიერ დაწყებული მუსიკალური წინააღმდეგობა, რეუნიონელი და არა ფრანგული ან გალური წარმოშობის ავთენტიკური მუსიკოსის ღირებულების გამო.

მსოფლიო მუსიკის მუდმივი და მზარდი პოპულარობის გათვალისწინებით, რეუნიონელმა მუსიკოსებმა დაიწყეს ახალი შთაგონებისა და ორიენტაციის ძებნა. რაღაც სხვა, განსხვავებულისა და ეგზოტიკურის მიმართ გლობალურმა ინტერესმა სტიმული მისცა მაღლიას შემსრულებლებს გლობალურ დონეზე აქცენტი თავისი მუსიკალური ტრადიციის უნიკალურობაზე გაეკეთებინათ. ასეთი ბაზარზე-ორიენტირებული დამოკიდებულების მიუხედავად, მუსიკა მაინც თამაშობს გადამწყვეტ როლს კუნძულის სოციალური პოლიფონიის არსებობასა და განვითარებაში.

და ბოლოს, ბახტინის თანახმად, მნიშვნელობა არა აქვს, თუ რა მიმართულებას აირჩევს მომავალში რეუნიონელი მუსიკა. კრეატიული ხელოვნების დონეზე, „ხელოვანის ბრძოლას განსაზღვრავს ცხოვრების ეთიკური და შემეცნებითი მიზანი და მისი აღმნიშვნელი ღირებულება“ ანალიზი ზუსტად უნდა გადმოსცემდეს მსოფლიო მოვლენების რეალობას, მათ შორის, მუზიციერების კრეატიულ აქტს. მუსიკა არ არის მხოლოდ იმის რეალიზაცია, რასაც სოციალური პოლიფონია ჰქვია. ეს, აგრეთვე, რაღაც ახლის კეთების პროცესია. „სოციალური პოლიფონიის“ ამგვარად გაგებულმა კონცეფციამ შეიძლება ჩაანაცვლოს სხვა მეცნიერული თეორიები. ის ასახავს არა მარტო იმ თეორიულ ასპექტს, რომლის მეშვეობითაც ხდება სოციალური გარემოს მრავალფეროვნების გააზრება, როგორიცაა, მაგალითად, ინდოეთის ოკეანის სამხრეთ დასავლეთში არსებული კრეოლური სამყარო. ის აგრეთვე განსაზღვრავს კონკრეტულ მოვლენასა და გარემოს, აგრეთვე მუსიკას, რომელიც მოსმენადს ხდის ასეთ რთულ წარმონაქმნებს.

სურათი 1. ინდოეთის ოკეანის სამხრეთ დასავლეთი ნაწილი მადაგასკარით მასკარენებისა და სეიშელის კუნძულებით, ჩაგოს არქიპელაგით

Figure 1. The Southwest Indian Ocean with Madagascar, Mascarene Islands, Chagos Archipelago, and Seychelles (left)¹ and La Réunion from the sky (right) (source: Google Maps).¹ Accessible via the URL: http://www.lib.utexas.edu/maps/islands_oceans_poles/indian_ocean_w_96.jpg (15.01.09)



სურათი 2. ყოველწლიური დღესასწაული დანიელ ვაროს სახლში (წინა პლანზე, მარჯვნივ, ვარო უკრავს რეუნიონულ *Kayamn*-ზე)

Figure 2. Annual 20 Desamn celebrations at Danyèl Waro's house (Waro in the front right playing a Réunionese *Kayamn*). Photo: C.W., all rights reserved



სურათი 3. ვარო თიერი გაულისთან ერთად ბასტერის ბენდის 20 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონცერტზე. ღა რეუნიონი, 2003.

Figure 3. Waro together with Thierry Gauliris from Bastèr at the band's 20th anniversary concert 2003 on La Réunion. Photo: C.W., all rights reserved



ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციო-კულტურულ კონტექსტში

საქართველო აქტიურად არის ჩართული თანამედროვე ინტერკულტურულ პროცესებში, რაც გავლენას ახდენს ქვეყნის სოციო-კულტურულ ვითარებაზე. ამასთან, უკანასკნელ ხანს კიდევ უფრო გაძლიერდა XX ს. 70-იანი წლებიდან დაწყებული ფოლკლორული მოძრაობა, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქართული საზოგადოების რეაქცია ამ პროცესებზე. მე მინდა წარმოვადგინო ამ რეაქციის „ანატომია“ ანუ ჩვენი საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის დამოკიდებულება ქართული მრავალხმიანობისადმი და მისი ადგილი თანამედროვე სოციო-კულტურულ კონტექსტში, რომ გავიგოთ, რატომ ახდენს თანამედროვე ქართველების უმეტესი ნაწილი იდენტიფიცირებას ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან.

ამბობენ, ადამიანურ და ისტორიულ რეალობაში გარეგნული ყოველთვის არის შინაგანიც, ხოლო შინაგანი ყოველთვის გარეგნულიცააო (Íà ñð-äàðâðð, 1990:185). ამიტომ ის, რასაც თანამედროვე ფოლკლორული მოძრაობა გვთავაზობს, ჩვენი საზოგადოების სულის ანარეკლია. მისი მასშტაბები შესაძლებლობას გვაძლევს დავინახოთ მუსიკალურ ფოლკლორთან ქართველების დიალოგის მთელი მრავალფეროვნება.

ეთნომუსიკოლოგიასა და მუსიკის სოციოლოგიაში მიღებული ტერმინოლოგიით, ქართველები, ამ თვალსაზრისით, პირობითად, სამ ჯგუფად შეიძლება დავყოთ: 1) მრავალხმიანობის მატარებლები, 2) მრავალხმიანობის მომხმარებლები და 3) მრავალხმიანობისადმი ნეიტრალური/გულგრილი ადამიანები.

შევეცადოთ, გავერკვეთ, როგორ ხედავს ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას სხვადასხვა საზოგადოებრივ-სოციალური ჯგუფი.

I. მრავალხმიანობის მატარებლები

საქართველო იმ მცირერიცხოვან ქვეყანათა რიცხვს განეკუთვნება, სადაც სოფლად დღემდეა შემორჩენილი მრავალხმიანობის ტრადიციის მატარებლები. ზემცოვსკი მათ „ჰომო-პოლიფონიკუსებს“ უწოდებს. იგი წერს: „ამ განსაკუთრებულ შემთხვევაში ინდივიდის ცნობიერებაში მუსიკა არსებობს მრავალხმიანობის სახით (Zemtsovsky, 2003:47). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართველები ოდითგანვე „ჰომო-პოლიფონიკუსები“ იყვნენ და ასეთებად მოვიდნენ ისინი XX საუკუნემდე.

მრავალხმიანობის ასეთი მატარებლებისთვის მრავალხმიანობა წარმოადგენს, ერთი მხრივ, იმპროვიზებული კოლექტიური მუზიციკის შესაძლებლობას, მეორე მხრივ კი – გაცნობიერებულ მუსიკალურ სტრუქტურას ანუ

თავისებურ პოლიფონიურ „პარტიტურას“, რომელიც ვირტუალურად არსებობს კომპო-პოლიფონიკის წარმოსახვაში (იქვე). მას ესმის თითოეული ხმა და პოლიფონიური აზროვნების წყალობით ძალუძს შინაგანად წარმოდგინოს მათი ერთდროული ჟღერადობა

ჩემს თაობას კარგად ახსოვს მომღერლები, რომელთა მესხიერება ზეპირად ან საკუთარი ჩანაწერების მეშვეობით ინახავდა ტრადიციული მრავალხმიანობის ათასობით ნიმუშს. სწორედ მათგან იწერდნენ მეცნიერები ქართულ ხალხურ სიმღერებს ცალ-ცალკე ხმებად. იმის გამო, რომ მათი პოლიფონიური მუსიკალური ცნობიერება ინახავდა მრავალ ასეთ მრავალხმიან „პარტიტურას“, მათთვის სიძნელეს არ წარმოადგენდა ყოველი ხმის ცალკე შესრულება.

„ფოლკლორული აქტი“ მრავალხმიან ფოლკლორულ ცნობიერებას არ უსახავს მიზნად ინდივიდუალური მხატვრული ნების განხორციელებას, იგი თანამონაწილეა სოციალურ-კომუნიკაციური აქტისა, დაკავშირებულია მის სხვა მონაწილეებთან არა მარტო ფიზიკურად, არამედ იდეოლოგიურადაც, რაც განსაზღვრავს მათი „სემანტიკური მოთხოვნილებების“ ერთიანობასაც. ამ ჯგუფის შინაგანი სოლიდარობა მხატვრულ-ემოციურად მთლიანი მუსიკალური სტრუქტურის დაბადების აუცილებელი პირობაა. ერთად მუზიკირებისას მუსიკალური აზროვნება ინტენსიურად მუშაობს, რომ „მრავალხმიანობის იდეის“ წარმოჩენისას არ დაირღვეს საუკუნეებით შემუშავებული „ძირითადი მუსიკალური მოდელები“, რომლებიც მათ ეხმარება შეიგრძნოს „მუსიკალური ნივთიერების“ (Zemtsovsky, 2005) არა მხოლოდ სტრუქტურული, არამედ ესთეტიკური სრულყოფილებაც.

ასეთი სუბიექტისათვის ტრადიციული მრავალხმიანობა განსაზღვრავს არა მხოლოდ მის პიროვნულ თავისებურებებს, არამედ მისი ცხოვრების ნორმასა და აზროვნების წესს, ადამიანისა და სამყაროს დიალოგის ფორმას. **უფრო ზუსტად, ქართველი (ისევე, როგორც სხვა ნებისმიერი) კომპოპოლიფონიკის, უბრალოდ, მრავალხმიანობაში მყოფობს.**

მრავალხმიანობა დღესაც ქართული მუსიკალური აზროვნების იმანენტურ თავისებურებად რჩება, თუმცა მისი გამოვლენა ასევე იმანენტური ფორმებით იმაზეა დამოკიდებული, რამდენად ექმნება მის მატარებელს ამისათვის შესაფერისი გარემო. სამწუხაროდ, ასეთი გარემო დღეს ბუნებრივად აღარ არსებობს. თანამედროვე პირობებში, სოფლად იქნება თუ ქალაქად, იგი შეიძლება მხოლოდ ხელოვნურად შეიქმნას. ამის ნათელი დადასტურებაა ხალხური სიმღერის სწავლების თანამედროვე ცენტრები. ასეთ სპეციფიკურ გარემოში ჩამოყალიბდნენ მრავალხმიანობის დღევანდელი მატარებლებიც, რომელთაც, პროფესიული განათლების მიუხედავად, შეინარჩუნეს მრავალხმიანი აზროვნების ტრადიციული ლოგიკა. 2008 წ. მაისში პროფ. სიმკა არომსა და პოლო ვალეჰოსთან ერთად თავად გაგხდი ასეთი მრავალხმიანი აზროვნების პროცესის მოწმე, როცა ძველი მომღერლების შთამომავალმა ა. ერქომაიშვილმა „ბასიანის“ წევრებთან ერთად ერთი და იგივე სიმღერის მრავალი სხვადასხვა ვარიანტის დემონსტრირება მოახდინა.

II. მომხმარებლები

მრავალხმიანობის მომხმარებელთა შორის გამოვყოფ აქტიურ და პასიურ მომხმარებლებს.

1). აქტიური მომხმარებლები, თავის მხრივ, რამდენიმე ჯგუფად იყოფიან. ა) ქალაქური ფოლკანსამბლის მომღერლები, რომლებიც „ფოლკლორს მზა სახით იღებენ“ (Земцовский, 1989:12), რაც მისადმი „სამომხმარებლო დამოკიდებულების დამკვიდრებას მოასწავებს“ (ორჯონიკიძე, 1978:192).

„ფოლკლორიზმის“ ისტორია (Земцовский, 1989:12; Лапин, 1989:5; წერეთელი, 1997:5-6 და 2005:113-114) საქართველოში საუკუნეზე მეტს ითვლის. შეიძლება მისი ისტორიის რამდენიმე ეტაპიც გამოიყოს: I ეტაპი 1886 წ. აღნიშნული „ქართული ხოროს“ კონცერტზე ხალხური სიმღერების „ევროპიზებული“-აკადემიური მანერით საჯაროდ შესრულებით იწყება; II ეტაპი – XX ს.-ის 1930-იანი წლიდან, როცა მასობრიობისადმი საბჭოურმა მისწრაფებამ ხელი შეუწყო დიდი კოლექტივების შექმნას და ანსამბლური სასიმღერო სტილი საგუნდოთი ჩაენაცვლა. დადგა სხვადასხვა დიალექტის ლოკალური საშემსრულებლო მანერის შენარჩუნების საკითხიც. ამ კოლექტივების სათავეში მდგარი ხალხური სიმღერის კორიფეებიც კი, იძულებულნი იყვნენ ხალხური სიმღერა სცენისათვის მიესადაგებინათ (მაგ., სოლისტების უნიჰონში მღერა, გუნდის დირიჟორობა, რაც საერთოდ უცხოა ზეპირი ტრადიციისათვის). ყველაზე „არაფოლკლორული“ იყო სარეპერტუარო პოლიტიკა, როცა სახელმწიფო თუ სასოფლო გუნდი ყველა კუთხის სიმღერებს ასრულებდა. ამრიგად, ჩვეულებრივი ხალხური მომღერალი ფოლკლორის „მზა სახით მიმღებად“ ანუ სხვა ლოკალური ტრადიციის „მომხმარებლად“ იქცეოდა.

შემდგომი ეტაპი 1950-იან წლების ბოლოს ჯ. კახიძის „შეიდკაცამ“ გვამცნო. დიდი საგუნდო კოლექტივები კვლავ ანსამბლებმა ჩაანაცვლეს, თუმცა 1960-1970-იან წლებში ანსამბლებმა „გორდელამ“ და „რუსთავმა“ საბოლოოდ განამტკიცეს ხალხური სიმღერის შესრულების „აკადემიური“ სტილი.

IV ეტაპი, რომელიც დღესაც გრძელდება, 1980-იან წლებში დაიწყო, როცა ქართულმა ეთნომუსიკოლოგიამ გაიხსენა, რომ ხალხური სიმღერა მეტია, ვიდრე მხოლოდ სანოტო ტექსტი და მისი აუღერებისთვის სპეციფიკური ატმოსფეროა საჭირო. ედიშერ გარაყანიძე პირველი იყო, ვინც საზოგადოების ყურში გაშვადარი აკადემიური მანერა შეცვალა გლეხურთან მაქსიმალურად მიახლოებულით.

„ქართული ფოლკლორიზმის“ ანსამბლ „მთიებში“ გაცხადებულმა ახალმა ტენდენციამ (Гараканидзе, 1989) მალევე ნახა მიმდევრები: ქალთა ანსამბლი „მზეთამზე“, მამაკაცთა ანსამბლები „ანჩისხატი“, „ბასიანი“, „ლაშარი“. ამ ნიადაგზე დგას ედიშერ გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული თეატრი „მთიები“.

აღბათ, თანამედროვე პლურალისტული საზოგადოებისათვის ისიც ბუნებრივია, რომ ამ ესთეტიკის მიმდევართა რიცხვის ზრდასთან ერთად, არანაკლები თავყანისმცემელი ჰყავს აკადემიური („რუსთავი“, „ერისიონი“) და ე.წ. შერეული ტიპის ანსამბლებს („ქართული ხმები“, „უნივერსიტეტი“).

აგერ უკვე რამდენიმე ათეული წელია ეს და სხვა ე.წ. „ქალაქური“ ანსამბლები ქმნიან ამინდს ფოლკლორულ მოძრაობაში და მასთან ერთად – რეპერტუარისა და საშემსრულებლო სტილის გარკვეულ სტერეოტიპებს, რაც რეგიონულ ანსამბლებშიც დამკვიდრდა. დღეს საქართველოს ყველა კუთხეში ნახავთ ანსამბლს, რომელიც მღერის ქართლ-კახურ სუფრულებს, სვანურ საფერხულოებს, გურულ-აჭარულ „ნადურებს“ და მეგრულ „ოდოიას“.

რა ამოძრავებთ ამ მრავალრიცხოვანი ფოლკლორული ანსამბლების მომღერლებს? რას ნიშნავს მათთვის ქართული მრავალხმიანობა?

XX საუკუნის ხალხური სიმღერის ოსტატებისა (რომელთა ბრწყინვალე ჩანაწერები შემოგვინახეს ჩვენმა ფონოარქივებმა) და მათი უშუალო შთამომავლების – 60-70-იანი წლების ფოლკლორული ანსამბლების წევრებისათვის – ეს ჯერ კიდევ მათი აზროვნების წესიდან მომდინარე აქტივობა იყო. უფრო ახალგაზრდებისათვის ეს არის წინაპრებიდან მემკვიდრეობით მიღებული აზროვნების წესიცა და მასში განსხეულებული კულტურული თვითმყოფადობის ნიშანიც. ბევრისათვის იგი მისი პროფესია და სამუშაო გახდა. ამიტომ თანამედროვე ფოლკლორული ანსამბლის მომღერლისათვის ქართული მრავალხმიანობა პოლიფუნქციონალური მოვლენაა – იგი, ერთსადაიმავედროს, მის სულიერ სამყაროს ეხმიანება და თვითგამოხატვის საშუალებაა, არის ტრადიციასთან დიალოგის ფორმა, რომელიც მას საკუთარი თავის შეცნობაში ეხმარება, გარკვეული ნაწილისთვის კი – სამუშაოც, რომელსაც, ხშირად, ანაზღაურების გარეშე ასრულებს.

ბ) ფოლკლორის აქტიურ მომხმარებლებს განეკუთვნებიან თანამედროვე ქართველი ეთნოუსიკოსებიც. თანამედროვე ქართული „ეთნომუსიკა“ 1970-იანი წლებიდან დაიწყო, ანსამბლ „ორერადან“, რომელიც ტრადიციული მრავალხმიანობის არანჟირებას ახდენდა პოპმუსიკის სტილში. ეს იყო ფოლკლორისა და საესტრადო (ასე უწოდებდნენ მაშინ პოპულარულ ჟანრს) მუსიკის ურთიერთობის სფერო, რომელიც არ შეისწავლებოდა საბჭოთა ეპოქაში. ამ თემას საქართველოში მხოლოდ ორჯონიკიძე ეხებოდა (ორჯონიკიძე, 1978: 244-264). რუსი მეცნიერებიდან 70-იან წლებში ვალენტინა კონენი აღნიშნავდა ქართული საესტრადო მუსიკის მნიშვნელობას ყოფილ საბჭოთა კავშირში ქართული მუსიკის მრავალხმიანი ბუნების გაცნობიერებისათვის (Евѣнѣ, 1975:394-399).

80-იან წლებში გაჩნდა ქართული „ეთნოჯაზის“ შექმნის პრეცედენტიც (ჯგუფი „ადიო“), რასაც ახალი საუკუნის დასაწყისში ახალი ძიებები მოჰყვა (პროექტი „შინ“). ექსპერიმენტს საფუძვლად ფოლკლორსა და ჯაზში მუსიკალური სტრუქტურების წარმოქმნის მსგავსი პრინციპი დაედო. ამ მუსიკოსების ცნობიერებაში ქართული მრავალხმიანობა არის არა „ეროვნულის ამოსაცნობი ნიშანი“ (ორჯონიკიძე), არამედ ინდივიდუალური მხატვრული ნების გამოხატვის შესაძლებლობა, „ეთნოსმენისა“ და „ეთნოფსიქიკის“ თანაქმედება კი შედეგად ახალ მუსიკალურ-ესთეტიკურ ღირებულებას იძლევა.

თანამედროვე ქართული ეთნომუსიკის კიდევ ერთი სახეა ფესტივალი „არტ-გენი“, რომლის ორგანიზატორი, პოპმუსიკოსი ზუმბა თავს ეთნომუსი-

კოსად მიიჩნევს და მიზნად ისახავს გააქტიუროს პოპმუსიკით გატაცებული „თინეიჯერების“ გენეტიკური მემკვიდრეობა, რისთვისაც მან, ვფიქრობ, საუკეთესო ფორმა იპოვა.

ზეპირი ტრადიციის ანონიმურად შექმნილ მუსიკას ეთნომუსიკას უწოდებდნენ, დღეს ახალი ეთნომუსიკა საავტორო გახდა. თუ „ეთნიკურის“ კატეგორია უნივერსალურია, მაშინ ეს ტენდენცია უნდა განვიხილოთ როგორც „ეთნიკური კომბინაციების კონკრეტული მანიფესტაციებისა და უსაზღვრო მრავალფეროვნების“ (Zemtsovsky, 2005:25) თანამედროვე გამოვლენა, რაც, თავის მხრივ, ინდივიდის ეთნიკური იდენტურობის პრობლემას ეხმიანება.

ფოლკლორული ანსამბლის მომღერალსა და თანამედროვე ეთნომუსიკოსს შორის არსებითი განსხვავებაა – პირველი, კლასიკური მუსიკის შემსრულებლის მსგავსად, მოცემული ტექსტის ფარგლებში ასრულებს მუზიციურობის აქტს და, საუკეთესო შემთხვევაში, ამ ტექსტის ახალი ინტერპრეტაციით აღწევს თვითრეალიზაციას, მეორე კი – კომპოზიტორის ან ჯაზური მუსიკოსის მსგავსად, ქმნის საკუთარ ტექსტს, რომელშიც თავისი მხატვრული ნების განხორციელებას ესწრაფვის. მიუხედავად ამისა, ორივენი – ფოლკლორული ანსამბლის მომღერალიცა და ეთნომუსიკოსიც – ფოლკლორის აქტიურ მომხმარებლებად გვევლინებიან.

2. პასიურ მომხმარებლებს ვუწოდებ მსმენელთა იმ არმიას, რომელიც დიდი ენთუზიაზმით ავსებს დარბაზებს ფოლკლორულ კონცერტებზე და ღირებულებათა საკუთარი სისტემის შესატყვისად უკვეთავს კიდევ შესაბამის პროდუქციას. საზოგადოების სხვადასხვა ფენისაგან შედგენილი ეს ჯგუფი წარმოადგენს დამკვეთს, რომლის მოთხოვნასაც ასრულებენ აქტიური მომხმარებლები.

მრავალხმიანობის „მოსახმარი“ ღირებულება დღეს საქართველოში მეტად მაღალია. მრავალხმიანობის ღირებულებას კიდევ უფრო ზრდის საზოგადოების მიერ მისთვის სიმბოლური მნიშვნელობის მინიჭება, რომლის თანახმად მრავალხმიანობა არის ქართული მუსიკის თვითმყოფადობისა და ქართველთა ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესი ატრიბუტი.

„დამკვეთისა“ და „მომხმარებლის“, „პროდუქციის“, „მოსახმარი ღირებულების“ კატეგორიები საზოგადოებაში მუსიკალურ-ფოლკლორული ინდუსტრიის არსებობას ნიშნავს. სოციოლოგია გვთავაზობს საზოგადოების ჯგუფებად დაყოფას სხვადასხვა ნიშნით. თუ ვისარგებლებთ აღორნოს მიერ შემოთავაზებული სქემით (Айіში, 1999:13-19), ფოლკლორით დაინტერესებული ქართული საზოგადოებაც შეიძლება დავეოთ **ფოლკლორის ექსპერტებად, კარგ, განათლებულ და ემოციურ** მსმენელებად, თუმცა, ცხადია, მექანიკურად არ შეიძლება გადმოვიტანოთ ამ ტიპების აღორნოსეული დახასიათებები. **ექსპერტად**, აღორნოს მსგავსად, მივიჩნევ იმათ, ვინც ქართულ მრავალხმიანობას ისმენს ადეკვატურად, ანუ ისე, რომ აცნობიერებს მღერის პროცესის ყოველ კონკრეტულ მომენტს. მასვე უახლოვდება **კარგი მსმენელიც**, რომელიც ექსპერტის მსგავსად, მხოლოდ გემოვნებისა თუ პრესტიჟის კატეგორიებით არ მსჯელობს მრავალხმიანობაზე, თუმცა ბოლომდე არ აცნობიერებს

მთელის ლოგიკურ კავშირებს (ხალხური მომღერლები და პროფესიონალები). არსებობს **განათლებული მსმენელიც**, რომელმაც ბევრი რამ იცის მრავალხმიანობაზე, აფასებს მას, როგორც კულტურულ მონაპოვარს და შეუძლია მასზე იმსჯელოს, თუმცა, კონკრეტიკის გარეშე. რაც შეეხება **ემოციურ** მსმენელს, მათი რიცხვი ჩვენში საკმაოდ დიდია.

ე.წ. პასიურ მომხმარებელთა ღირებულებათა სისტემაშიც ქართულ მრავალხმიანობას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს, იგი მათთვისაც პოლიფუნქციური მოვლენაა და უმთავრესი კვლავ ეროვნული იდენტიფიკაციის ფუნქციაა.

III. ნეიტრალური ჯგუფი

ამ სოციალურ ჯგუფში შედიან ისინი, ვინც მიზეზთა გამო ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისადმი გულგრილია, ვინც მრავალხმიანობის პასიურ მომხმარებელსაც კი არ წარმოადგენს და ვის ეროვნულ-კულტურულ იდენტობაში, სხვადასხვა მოტივით, ქართული მრავალხმიანობა არ მონაწილეობს. ანუ: 1) ისიც, ვინც აღიარებს, რომ მრავალხმიანობა ქართული კულტურის თვითმყოფადობის სიმბოლო და ეროვნული ღირებულებაა, თუმცა საკუთარი იდენტობის ატრიბუტად არ მიიჩნევს და 2) ისიც, ვინც სხვა კულტურულ ღირებულებებზე არის ორიენტირებული. უკანასკნელთა რიცხვი არც ისე დიდი უნდა იყოს – მაგალითად, 2008 წლის გაზაფხულზე ქართული მუსიკალური ფოლკლორისადმი მიძღვნილ ახალგაზრდულ სატელევიზიო თოქ-შოუში („კედელი“) 20-ზე მეტი მონაწილიდან მხოლოდ ერთი აღმოჩნდა, ვინც თქვა, რომ ხალხური სიმღერა არ უყვარს და არ უსმენს მას.

დასკენის მაგიერ:

მრავალხმიანობისადმი დამოკიდებულების ნიშნით ქართული საზოგადოების განსხვავებულ სოციალურ ჯგუფებად აქ წარმოდგენილ დაყოფას საფუძვლად შემფასებლური კრიტერიუმი უდევს. ადამიანის ეროვნულ-კულტურული იდენტიფიკაციის ფუნდამენტური საკითხის განხილვისას, ჩემი აზრით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა მოვლენის, ჩვენს შემთხვევაში, მრავალხმიანობის ღირებულებით საზრისის ენიჭება. ღირებულების ერთ-ერთი განსაზღვრების მიხედვით, „ღირებულება არის ის, რასაც შეუძლია ადამიანის ცხოვრება ღირსეულად აქციოს“ (Чавчаваძე, 2007:11). უძველეს ქართულ მრავალხმიანობაში გამოსჭვივის მისი შემქნელი ხალხის მიერ ღირსეულად განვლილი ისტორიული გზა და გენეტიკური ნიჭი. ამიტომ, როგორც მამარდაშვილი წერდა, „როცა ქართველი მღერის ან უსმენს სიმღერას (იგულისხმება მრავალხმიანი სიმღერა – რ.წ.), მასში ყოველ ჯერზე ხელახლა იბადება ქართველი“ (Илиашвили, 2000: 292-293).

სწორედ ეს მაძღვეს რწმენას, რომ ტრადიციული მრავალხმიანობა ამა თუ იმ სახით არასოდეს დაკარგავს ქართველის ეთნიკურ-ეროვნული იდენტობის გამოხატვის ფუნქციას – ქართული ენის მსგავსად იგი ყოველთვის დარჩება ეროვნული კულტურის რეპრეზენტატულობის ერთ-ერთ უძლიერეს ატრიბუტად.

დამოწმებული ლიტერატურა

ორჯონიძე, გივი. (1978) *აღმავლობის გზის პრობლემები*. თბილისი: ხელოვნება

წერწუშია, რუსუდან. (1997) „ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა)“ // *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომების კრებული. გვ.3-17. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

წერწუშია, რუსუდან. (2005) *XX საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Адорно, Теодор, В. (1999) “Введение в социологию музыки” // *Избранное: Социология музыки*. Москва-Санкт-Петербург: Университетская книга (7-190)

Гараканидзе, Эдипер. (1989). «Некоторые вопросы исполнительства грузинских народных песен и ансамбль «Мтиები» // *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли*. Ленинград: Ленинградский Государственный Институт театра, музыки, кинематографии.

Земцовский, Изалий. (1989) “От народной песни к народному хору: игра слов или проблема?” // *“Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли”*. Ленинград: Ленинградский Государственный Институт театра, музыки, кинематографии.

Чавчавадзе, Нико. (2007) *Культура и ценности*. Тбилиси: издание «Нино Чавчавадзе»

Конен, Валентина. (1975) “Значение внесвропейских культур для музыки XX века” // *Этюды о зарубежной музыке*. Р. 227-268. Москва: Музыка

Лапин, Владимир. (1989). «От редактора» // *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли*. Р. 4-5. Ленинград: Ленинградский Государственный Институт театра, музыки, кинематографии

Мамардашвили, Мераб. (1990). *Как я понимаю философию*. Москва: «Прогресс»

Zemtsovsky, Izaly I. (2003). “Polyphony as a Way of Creating and Thinking. The Musical Identity of Homo-Poliphonicus” // *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. P. 45-53. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Zemtsovsky, Izaly I. (2005). “Polyphony as “Ethnohearing” and its Musical “Substance”: Homo-Poliphonicus in Action” // *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. P. 25-32. Tbilisi: Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

GEORGIAN POLYPHONY IN A MODERN SOCIO-CULTURAL CONTEXT

Georgia is actively engaged in modern intercultural processes, which exercise great influence on its socio-cultural situation. Apart from this factor the new folklore movement, which began in the 1970s, has gained great impetus, and might be viewed as a reaction of Georgian society to these processes. I would like to present “the anatomy” of these processes, i.e. the attitude of various social groups to Georgian polyphony and its place in the modern socio-cultural context in order to find out why a majority of contemporary Georgians identify themselves with traditional multipart singing.

It has been said that in human and historical reality external is always internal and the internal is external as well (Mamardashvili, 1990:185). Therefore what the modern folklore movement offers is a reflection of our souls. The scale provides an opportunity to observe the whole multiformity of the dialogue of Georgians with musical folklore.

By the terminology, accepted in ethnomusicology and music sociology, from this viewpoint Georgians may be provisionally divided into three groups: 1) bearers of polyphony; 2) consumers of polyphony and 3) people neutral/indifferent to polyphony.

Let us try to find out how traditional Georgian polyphony is perceived by different social groups.

I. Bearers of Polyphony

Georgia belongs to a small group of countries where bearers of traditional multipart singing still remain in rural areas. Zemtsovsky calls them “homo-polyphonicus”. He writes, “In this particular case in the consciousness of an individual music exists in the form of polyphony” (Zemtsovsky, 2003:47). And this means that Georgians have been “homo-polyphonicus” since time immemorial and have remained so including the 20th century.

On the one hand to such bearers polyphony offers the opportunity to take part in improvised, collective music-making, on the other hand to them it is a fully realized musical structure i.e. a kind of polyphonic “score”, virtually existing in the imagination of the homo-polyphonicus (Zemtsovsky, 2003:47).

They hear every part and by means of polyphonic thinking can imagine their simultaneous sounding immanently.

My generation very well remembers the singers whose memory preserved thousands of examples of traditional polyphony either orally or by recordings they had

made. It was from them that scholars notated Georgian folk songs in separate voices. Due to the fact that their polyphonic musical cognition preserved many of such multipart “scores”, it was not difficult for them to perform the part of every voice separately.

“A folklore act” does not make the folklore cognition implement an individual artistic will, as the artist is a co-participant of a socio-communicative act, and is connected with its other participants not only physically but also ideologically, which determines the unity of their “semantic demands” as well. The internal solidarity of this group is an indispensable condition for the creation of an artistically and emotionally complete structure. When making music together the musical thinking works intensively so that when bringing forward “the idea of polyphony” the “basic musical models” that have been worked out for centuries, should not be violated; these models help participants to perceive not only the structural but the aesthetic perfection of “the musical matter” as well (Zemtsovsky, 2005).

For such persons the traditional multipart singing determines not only their personal traits of character, but also the norms of their lives, their way of thinking and the form of the dialogue between the world and the man. To put it more precisely, the Georgian (as any other) homo-polyphonicus exists in polyphony.

Today polyphony still remains an immanent trait of Georgian musical thinking, though its expression by means of the same immanent forms depends on how well its bearers are provided with suitable conditions. Unfortunately, such conditions no longer exist. In the present situation they may be created artificially, be it in urban or rural areas. The modern centers of teaching folk songs provide convincing evidence to the above. It is in such specific environments that the contemporary carriers of polyphony have been nurtured; in spite of their professional education, they have retained the traditional logic of polyphonic thinking.

In May, 2008, together with prof. S. Arom and P. Vallejo I, personally, witnessed the process of such polyphonic thinking, when Anzor Erkomaishvili, an illustrious descendant of the family of traditional singers, demonstrated many different variants of one and the same song together with members of “the Basiani” ensemble.

II. Consumers of Polyphony

Of all the consumers I should like to single out active and passive ones.

1) For their part **active consumers** are divided into several groups.

a) First group includes singers of the **city-based folk ensembles**, who receive “folklore in the ready-made form” (Zemtsovsky, 1989:12), which implies “introduction and strengthening the position of the consumer attitude”.

The history of “folklorism” in Georgia (Zemtsovsky, 1978:192; Lapin, 1989:5; Tsurtsumia, 1997:5-6, 2005:113-114) is older than a century. It is also possible to distinguish some of the stages of its development: the first stage started in 1886, with the concert of Aghniashvili’s “Georgian Choir”, where folk songs were performed for the public in the “European” academic manner; the second stage started from the

1930s, when the Soviet ideological drive for all kinds of mass events facilitated the formation of large collectives, so traditional ensemble singing style was superseded by chorus singing. The question of preserving the local manner of performance in different dialects arose. Even for the leading figures of traditional singing, leading these collectives meant adjusting folk songs to stage performance practices (e.g. soloists' started singing in unison, choir conducting which is alien to oral tradition became a norm). The most "non-folklore" was the repertoire policy, when the state or village choir started performing songs of all the provinces of Georgia. In this way a common folk singer became a receiver of the folklore in "the ready-made" form, i.e. the consumer of another local tradition.

The next stage was ushered in by J. Kakhidze's ensemble "Shvidkatsa" (lit. "Seven Men") in the 1950s. Large choir collectives were again superseded by smaller ensembles, though in the 1960s and 1970s the ensembles "Gordela" and "Rustavi" firmly established "the academic" style of performing folk songs.

The fourth stage, still continuing today, began in the 1980s, when Georgian ethnomusicology remembered that the folk song is more than sheet music and for performing it a specific atmosphere is needed. E. Garaqanidze was the first to replace the academic manner of singing the public was used to, by way of singing as close to the peasant manner as possible.

The new tendency of "Georgian folklorism" very soon found followers: the women's ensemble "Mzetamze", the men's ensembles "Anchiskhati", "Basiani", "Lashari" and Garakhanidze's folklore theatre "Mtiebi".

It also must be natural for the modern pluralistic society that alongside the growth of the number of those who follow this aesthetics there are a great many admirers of the academic ("Rustavi", "Erisioni") and the so-called mixed-type ("Kartuli Khmebi", "Universiteti") ensembles.

For the last few years these and other – the so-called "city" ensembles – have been determining the trends in folklore activities and creating certain stereotypes of the repertoire and performing style, which also attained a strong position in regional ensembles. Now in every province of Georgia there is an ensemble which performs Kartl-Kakhetian drinking songs, Svan round-dance songs, Gurian-Acharan "Naduri" and Megrelian "Odoia".

What gives stimulus to the singers of these numerous ensembles? What does Georgian part-singing mean to them?

For the masters of folk singing in the first half of the 20th-century (their excellent recordings are preserved in our phonographic-archives) and their direct descendants, members of the ensembles of the 60s and 70s – this was an activity stemming from their way of thinking. For those who were younger, it was both a way of thinking inherited from their ancestors and a feature of cultural originality realized in them. For many of them it became their profession and job. Therefore for the singers of the modern folklore ensembles Georgian polyphony is a multifunctional phenomenon, which corresponds to their spiritual world, at the same time being the means of their

self-expression; it is a form of dialogue with the tradition.. This dialogue helps them to cognize themselves, for some it is a job quite often done without any remuneration.

b) Modern Georgian Ethnomusicians are also active consumers. Modern Georgian “ethnomusic” (this term in Georgia covers new fusion genres between folk and popular musical styles) started in the 1970s, with the ensemble “Orera”, which arranged traditional multipart songs in pop-music style. It was a sphere of the interrelationship of folklore and variety music (this is how popular music was called in the Soviet Union), which was never studied in the Soviet epoch. In Georgia this issue was touched upon only by Orjonikidze (1978:244-264). In the 70s, of the Russian scholars V. Konen wrote about the importance of Georgian variety music for the understanding of Georgian polyphonic music in the Soviet Union (Konen, 1975:394-9).

In the 80s there was also a precedent of forming a Georgian “Ethno-jazz” (“Adio” band) which was followed by new quests at the beginning of the new century (project “Shin”). The experiment was founded on a principle similar to the creation of musical structures in folklore and jazz. In the consciousness of these musicians Georgian polyphony is not “a sign to recognize the national attribution” (Orjonikidze) but a possibility to express individual artistic will; and the interactivity of “ethnohearing” and “ethnopsychics” results in a new musical-aesthetical value.

Another artistic realization of modern Georgian ethnomusic is the festival “Art-gene”, whose organizer, the pop-musician Zumba considers himself to be an ethnomusician and it is his aim to activate the dormant genetic memory of teenagers fond of pop-music. I think that to achieve his aim he has found the best method.

The anonymously created music of the oral tradition was called “ethnomusic”, but today the new ethnomusic has an author. If “the ethnic” category is universal, then this tendency must be viewed as the modern form of the concrete manifestation of ethnic combinations and infinite multiformity” (Zemtsovsky, 2005:25); for its part it corresponds to the problem of the ethnic identification of an individual.

There is a considerable difference between a folklore ensemble singer and a modern ethnomusician. The former, like a classical music performer, makes music within the limits of the given text and at the best, by means of a new interpretation of this text achieves self expression; the other, like a composer or a jazz musician creates a text of his/her own, in which he/she aspires to implementing his/her artistic will. In spite of this fact both of them –singers of a folklore ensemble and ethnomusicians – are perceived as active consumers of folklore.

2) I give the name **Passive Consumers** to the army of those listeners, who enthusiastically fill the halls at folklore concerts and according to their own system of values order suitable production. This group, consisting of representatives of various strata of society, are the customers whose demands are met by the active consumers (performers).

Today “the consuming value” of multipart singing in Georgia is very high. Its value is further enhanced by society’s charging it with symbolic significance, which means that multipart singing is one of the most important attributes of the originality

of Georgian music and the national identity of Georgians.

The fact of the presence of “the customer” and “consumer”, “production” categories and “the consuming value” refers to the existence of the musical-folklore industry in society. Sociology suggests dividing society into groups according to different indications. If we use the scheme offered by Adorno (1999:13-19), Georgians interested in folklore may be divided into experts, good, educated and emotional listeners, though it is quite clear that we cannot borrow Adorno’s characterizing of these types mechanically. Like Adorno I can call experts those people who listen to Georgian multipart singing adequately, i.e. fully comprehending every concrete moment of the singing process. Close to them stand good listeners, who, like experts, do not only use the categories of prestige and taste when discussing polyphony, though they fail to thoroughly cognize the logical links of the whole (folk singers and professionals). There are also educated listeners, who know a lot about multipart singing, value it as a cultural achievement and can discuss it, though without dwelling on concrete details. As for emotional listeners their number is very great in this country.

In the value system of so-called passive consumers Georgian multipart singing also occupies a special place; to them it is a multi-functional phenomenon, the most significant of them being the emblem of national identity.

III. Neutral Group

This social group comprises those people, who, for some reason, are indifferent to Georgian traditional polyphony, who are not even passive consumers of multipart singing and from whose national-cultural identity Georgian polyphony is absent because of different motives, i.e.: 1) those who admit that multipart singing is a symbol of the originality of Georgian culture and a national value, though they do not consider them to be an attribute to their identity and 2) those, who are orientated to other cultural values. The number of the latter cannot be that great; for instance in the youth talk-show “Kedeli” (Wall) dedicated to Georgian musical folklore, which was televised in spring 2008, of about 20 participants there was only one who said that he did not like Georgian folk songs and never listened to them.

Instead of Conclusion

The presented division of Georgian society into different groups, according to their attitude to multipart singing, is based on the criterion of evaluation. I think that when reasoning about the fundamental issue of an individual’s national-cultural identification, the decisive factor is the evaluative idea of a phenomenon – in our case that of polyphony. According to one of the definitions of the value – “value is something that can make man’s life worthy” (N. Chavchavadze, 2007:11).

The most ancient Georgian polyphony reveals the genetic talent of Georgians and indicates the road of history, which the people, who had created it, had passed along with dignity. Therefore as Mamardashvili wrote, “every time, when a Georgian sings or listens to a song (he means multipart songs, R.Ts.), a new Georgian is born” (Mamardashvili, 2000:292-293).

This is what fills me with the belief that in this or that form multipart singing will never lose the function of expressing Georgians' ethnic-national identity, and like the Georgian language, it will always remain one of the strongest attributes of the representation of national culture and identity.

References

Adorno, Theodor W. (1999). "Introduction in Sociology of Music" // Selected works: Sociology of Music. Moscow – Sanct-Petersburg: Universitetskaya kniga (p. 7-190) (in Russian).

Garaqanidze Edisher. (1989). "Nekotorye voprosy ispolnitelstva gruzinskikh narodnykh pesen i ansambl "Mtsebi" ("Some Aspects of Performance of Georgian Folk Songs and Ensemble "Mtsebi"). In *Traditsionni folklor i sovremennye folklornye khori i ansambli (The Traditional Folklore and Contemporary Folk Choirs and Ensembles)*. Leningrad: State Institute for the Theatre, Music and Cinematography of Leningrad. p. 124-132 (in Russian).

Chavchavadze, Niko. (2007 2nd edition). *Kultura I tsennosti (Culture and Value)* Tbilisi: Publisher "Nino Chavchavadze". 1st edition: 1984, Tbilisi:Metsniereba (in Russian).

Konen, Valentina. (1975). "Znachenie vneevropejskix kultur dlia muziki XX veka" ("The Significance of Non-European Cultures for the Music of XX Century" // In *Studies on Foreign Musi*. p. 227-268. Moscow:Muzika (in Russian)

Lapin, Vladimir. (1989). "Ot redaktora" ("From the Editor") In *Traditsionni folklor i sovremennye folklornye khori i ansambli (The Traditional Folklore and Contemporary Folk Choirs and Ensembles)*. Leningrad: State Institute for the Theatre, Music and Cinematography. p. 4-5 (in Russian).

Mamardashvili, Merab. (1990). *Kak ia ponimaiu filosofiui (How I Understand Philosophy)*. Moscow: Progress (in Russian).

Orjonikidze, Givi. (1978). *Aghmavlobis gzis problemebi (The Problems of Moving Forward)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian).

Tsurtsumia, Rusudan. (1997). "Kartuli khalkhuri simghera dghes _ tsotskhali procesi tu samuzeumo eqsponati? (sociologiuri analizis tsda)~ [Georgian Folk Song Today – Alive Process or Museum's Exhibit? (The trial/experience of Sociological Analyze // In *Essays on Musicology*. Proceedings of the scientific works. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. p.3-17 (in Georgian).

Tsurtsumia, Rusudan. (2005). *XX saukunis kartuli musika. Tvitmqopadoba da ghirebulebiti orientatsiebi. (20th Century Georgian Music. The Individuality and Value Orientation)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary).

Zemtsovsky, Izaly. (1989). "Ot narodnoi pesni k narodnomu khoru: igra slov ili problema?" ("From the Folk Song to the Folk Choir: Casuistry or Problem?") In *Traditsionni folklor i sovremennye folklornye khori i ansambli (The Traditional Folklore and Contemporary Folk Choirs and Ensembles)*. Leningrad: State Institute for the Theatre, Music and Cinematography of Leningrad. p. 6-19 (in Russian).

Zemtsovsky, Izaly I. (2003). "Polyphony as a Way of Creating and Thinking. The Musical Identity of Homo-Poliphonicus" // *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. PPP. 45-53. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Zemtsovsky, Izaly I. (2005). "Polyphony as "Ethnohearing" and its Musical "Substance": Homo-Poliphonicus in Action"// *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. gv.. 25-32. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

ჯონ შორტისი
მოია სიმასონი

ქართული ხალხური სიმღერა და „ბითლზი“ ერთმანეთს ხვდებიან

ჩვენ ვართ ავსტრალიის დედაქალაქში, კანბერაში მცხოვრები პროფესიონალი მუსიკოსები. მე ვარ მოია სიმფსონი, მომღერალი/შემსრულებელი/მსახიობი, ეს კი ჯონ შორტისია – მუსიკოსი, სიმღერებისა და არანჟირებების ავტორი, მკვლევარი. ჩვენ შორს ვართ აკადემიურობისაგან. თუ არ ჩავთვლით შორეულ 60-იან წლებში გავლილ პედაგოგიურ ტრენინგებს, პროფესიული საქმიანობის პრაქტიკულად ყველა ასპექტში თვითნასწავლები ვართ.

ჩვენ აქ ვართ, რათა მოგიყვებოთ ერთი პროექტის შესახებ, რომელმაც ერთმანეთს დაახლოვა ქართული ხალხური მუსიკა და „ბითლზების“ შემოქმედება.

პირველ რიგში, ცოტა რამ ჩვენი არაკადემიური წარსულის შესახებ.

მე (მოია) გავიზარდე ლონდონში, სადაც ვმუშაობდი მასწავლებლად და სოციალურ მუშაკად, ხოლო 30 წლის წინ გადავსახლდი ავსტრალიაში, სადაც მუშაობა დავიწყე მასწავლებლად ხალხური ცეკვის კომპანიაში, რომელიც მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ასწავლიდა და დგამდა ცეკვებს. მე ვგრძნობდი, თუ რამდენად დაკავშირებული იყო ერთმანეთთან სხვადასხვა კულტურების ცეკვა, სიმღერა და მუსიკა, მაგრამ ყველაზე ახლობელი ჩემთვის აღმოსავლეთ ევროპის სასიმღერო ინტონაციები აღმოჩნდა. როდესაც პირველად ბულგარეთისა და მაკედონიის ვოკალური ჰარმონიები მოვისმინე, ვიგრძენი რომ სახლში დავბრუნდი, მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ოჯახის წარსულში სრულებით არაფერი არ არის ისეთი, რითაც შეიძლება განპირობებულ ყოფილიყო ჩემი ამგვარი დამოკიდებულება. როდესაც შემომთავაზეს შევერთებოდი ქალთა სასიმღერო ჯგუფს, მე თავიდან ძალიან ავლელდი, ვინაიდან პრაქტიკულად ბავშვობის მერე არ მიმღერია. ასე და ამგვარად, ადრეულ, 35 წლის ასაკში წილად მხვდა ბედნიერება, აღმომიჩინა ჩემი ხმა. მე ვმღეროდი ისეთ ენებზე, რომელზეც არამც თუ ვსაუბრობდი, არამედ არც მესმოდა, სმენით ვსწავლობდი მათ. უცხო ნიშნები, შეიძლება ითქვას, მე შევისწავლე ფეხებით, ცეკვის მეშვეობით.

მე (ჯონი) გავიზარდე სიდნეიში, 1 წელი დავდიოდი ფორტეპიანოზე, სკოლის ჩასაბერი საკრავების ორკესტრში ვუკრავდი ეუფონიუმზე (euphonium), შემდეგ კი გავიგე „ბითლზის“ შესახებ. მათი მუსიკა ახალი და ამღელვებელი იყო, იგი ჩემთვის ღრმად ახლობელი აღმოჩნდა. მე სმენით ვსწავლობდი მათ სიმღერებს, ვსწავლობდი თუ რა აკორდებს, კილოებს, მოდულაციებს

იყენებდნენ ისინი, მათი სიმღერების გავლით ვეზიარე სტილების მრავალფეროვნებას პოპითა და როკით დაწყებული და ინდური მუსიკით დამთავრებული. ეს იყო ჩემი მუსიკალური განათლება. სკოლის დამთავრების შემდეგ 3 წლის განმავლობაში ვმუშაობდი მასწავლებლად. იმ დროს თანამედროვე სიმღერების ნაკლებობა იყო, მე კი მინდოდა ისინი ჩემი მოსწავლეებისთვის რომ მესწავლებინა. ვგულისხმობ სიმღერებს, რომლებიც წარმოაჩენდნენ ბავშვები სამყაროს. ამიტომ დავიწყე საბავშვო სიმღერების წერა, რის შემდეგაც მალე მივატოვე მასწავლებლობა და აღმოვეჩნდი რადიოში, სადაც ვწერდი მუსიკალურ-შემეცნებით რადიო პროგრამებს, რომლებიც გადაიცემოდა მთელს ქვეყანაში ყველა კლასში დამონტაჟებული რადიო მოწყობილობებით. ეს იყო ჩემი პროფესიული კარიერის დასაწყისი. ახლა, 37 წლის შემდეგ მე კვლავ პროფესიონალი მუსიკოსი ვარ. მე ყოველთვის მივდედი ჩემს ინტერესებს, რამაც მაპოვნინა საქმიანობის ახალი სფერო. მე ვაკეთებ შოუებს პოლიტიკისა და ისტორიის შესახებ.

ჩვენი საქმიანობა შესდგება ორი ნაწილისაგან. პირველი ნაწილი უკავშირდება ჯონის გატაცებას პოლიტიკითა და ისტორიით, ხოლო მეორე ნაწილი – მოიას გატაცებას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკითა და სიმღერით. ჩვენი დღევანდელი მოხსენების სათაური აახლოვებს ამ ორ ნაწილს.

1992 წელს მე (მოია) ვმონაწილეობდი ადელაიდის ხელოვნების ფესტივალში, რომელიც შეგვიძლია მივიჩნიოთ ავსტრალიის მთავარ საერთაშორისო ფესტივალად. მე ვიჯექი დარბაზში, როდესაც სხვადასხვა აღნაგობის მამაკაცთა ჯგუფი ავიდა სცენაზე და დაიწყო სიმღერა. ეს იყო ანსამბლი „ქართული ხმები“ და მე უკიდურესად განცვიფრებული დავრჩი მათი ნამღერის ჰარმონიითა და გარშემო მოფენილი ჟღერადობით. ყველამ კარგად ვიცით, რომ ქართული მუსიკა მსოფლიოს ყველა კუთხეში ძალიან დიდ ინტერესს იწვევს და ეს იყო ჩემი პირველი ზიარება მასთან.

რამდენიმე წლის შემდეგ მე გადავედი კანბერაში და ჩამოვაყალიბე ორი ადგილობრივი გუნდი – დიდი გუნდი, რომელიც შესდგება დაახლოებით 50 მომღერლისაგან და ეწოდება *Worldly Goods* და მცირე ანსამბლი, შემდგარი 15 შემსრულებლისაგან, რომელსაც ეწოდება *Can Belto*. დიდი გუნდი ღიაა ყველასათვის, მათთვისაც, ვისაც სმენა არა აქვს. გუნდის წევრების უმრავლესობამ არ იცის ნოტები და არ გააჩნია არანაირი თეორიული ცოდნა. მე მათ ვაცნობ ჩემ საყვარელ ბულგარულ, მაკედონიურ, ხორვატიულ, აფრიკულ და, რათქმა უნდა, ქართულ სიმღერებს.

იოსებ ჟორდანიას ცხოვრობს ავსტრალიაში 1995 წლიდან და ყველა, ვისაც ოდესმე რაიმე ინტერესი გამოუჩენია ქართული სიმღერის მიმართ ჩვენს ქვეყანაში, მისი გაცნობის სურვილს გამოთქვამს. ამ თვალსაზრისით, არც ჩვენ ვიყავით გამონაკლისი. ამგვარად, ჩვენც შევხვდით მას, რათა მას კონსულტაცია გაეწია და ზოგიერთ ქართულ სიმღერაში გაესწორებინა ჩვენთვის გამოთქმასა და ჰარმონიულ წყობასთან დაკავშირებული შეცდომები. ამ

სიმღერებს ჩვენ გუნდს შევასწავლიდით. ჩვენი შეხვედრის დროს გაგვარკვეოთ, რომ იგი ჩვენსავით გატაცებული იყო „ბითლზის“ შემოქმედებით.

ყოველივე ამან განაპირობა ჩვენი იდეა შეგვექმნა პერფორმანსი, სახელად „ჯონი, პოლი, რინგო და საქართველო“, რომელმაც დაგვაახლოვა იოსებთან და მის ანსამბლთან „ოქროს საწმისი“. კაბარეს სტილის პერფორმანსი პირველად წარმოვადგინეთ 2007 წელს კანბერაში, ეროვნულ მულტიკულტურულ ფესტივალზე. ჩვენი წარმოდგენა მოგვითხრობს იოსების და მოიას ისტორიას – ერთი მათგანი აღიზარდა ქართულ მუსიკაზე, შემდეგ კი შეუყვარდა „ბითლზების“ შემოქმედებას, ხოლო მეორე, დედამიწის მეორე მხარეს, აღიზარდა „ბითლზების“ შემოქმედებაზე, შემდეგ კი შეუყვარდა ქართული მუსიკა. ორივე მათგანი საბოლოოდ ერთსა და იმავე დანიშნულების ადგილამდე მიდის, მხოლოდ სრულიად განსხვავებული გზებით.

ჩვენს მოხსენებაში გვინდა მოგიყვებოდეთ პოლიფონიური მუსიკის ორი სხვადასხვა ტიპის – ქართული ხალხური სიმღერა-საგალობლისა და „ბითლზის“ მუსიკის საოცარი შერევის შესახებ. ჩვენ შემოგთავაზებთ რამდენიმე მუსიკალურ მაგალითს და გაჩვენებთ, თუ როგორ ადვილად შესაძლებელია ლენონის, მაკარტნისა და პარისონის სიმღერების აუღერება ქართულ სტილში და მათი ქართულ სიმღერაზე დაშრევა.

ეს ამბავი მით უფრო განსაცვიფრებელია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საბჭოთა კავშირში „ბითლზის“ მუსიკა აკრძალული იყო, ვინაიდან ითვლებოდა, რომ იგი წარმოაჩენს დასავლური ყოფის ყველა უარყოფით მომენტს.

ჩვენი პირველი მუსიკალური მაგალითი არის ნინო ციციშვილის მიერ არანჟირებული თურქეთში მიგნებული ქართული ერთხმიანი სიმღერა *ნარ-დანინა*, რომელსაც ერწყმის ჯონ ლენონისა და პოლ მაკარტნის სიმღერა *Back in the USSR* („დაბრუნება საბჭოთა კავშირში“) (აუდიო მაგ. 1).

იოსებმა „ბითლზის“ სიმღერები პირველად მოისმინა საბჭოთა ეპოქაში აკრძალულ ჩანაწერებზე და მაშინვე შეუყვარდა ისინი. მას გაგონილი ქონდა, რომ ეს არის ხმამაღალი, უხეში და ხრიალა მუსიკა, მაგრამ მისი შთაბეჭდილება ამ დახასიათებიდან საკმაოდ შორს აღმოჩნდა – ეს იყო ჯონ ლენონის სიმღერა *Girl*, მდიდარი ულამაზესი მინორული მელოდიითა და ამაღლებული პარმონიული თანხლებით.

მე (მოია) დავიბადე ლონდონში, ჰითროუს აეროპორტიდან არც ისე შორს. როგორც 60-იანი წლების, როკენროლის ხანის ახალგაზრდა გოგონა, ვიცნობდი ყველა უახლეს ჰიტს. მაგრამ მერე გამოვიდა სიმღერა, რომლის მსგავსიც მანამდე მე არასდროს მომისმენია. მისი ჟღერადობა ახალგაზრდი იყო, ინტონირება და პარმონია ჩემი ყურისთვის მიუჩვეველი, უხეში, მაგრამ მელოდიური იყო. ეს იყო ლენონის და მაკარტნის სიმღერა *Love Me Do*.

როდესაც იოსებმა ეს სიმღერა ისწავლა, მას მიუსადაგა ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი აკორდი და, ასევე, რამდენიმე უშინაარსო მარცვალი (აბადელა-ს მსგავსად), რომელიც ასევე ხშირად გვხვდება ამ სიმღერებში (აუდიო მაგ.2).

საინტერესოა, რატომ არის, რომ „ბითლზის“ მუსიკა ასე კარგად ესადაგება ქართულ პოლიფონიას? ასევე კარგად მიესადაგება იგი სხვა ფოლკ-

ლორულ მუსიკასაც? შესაძლოა, ვინაიდან იგი შეიცავს მრავალ ელემენტს, რომელიც წარმოდგენილია მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის ტრადიციულ მუსიკაში. მაგალითად, „ბითლზის“ მიერ ჩაწერილ ერთ-ერთ პირველ სიმღერაში *Please Please Me* მოცემულია მაღალი გაბმული ბანი, რომელიც მელოდიასთან მიმართებით წარმოქმნის მრავალნაირ ინტერვალს, მათ შორის ისეთ დისონანსს, როგორიცაა პატარა სეკუნდა. გაბმული ბანი ასევე გვხვდება ჯორჯ ჰარისონის ინდური ზეგავლენით შექმნილ სიმღერაში, როგორიცაა *Within You Without You*, რაც ძალიან ბუნებრივია ინდური მუსიკისათვის.

„ბითლზი“ ხშირად იყენებს სხვადასხვა კილოს წარმოდგენილ სხვადასხვა ხალხის, მათ შორის, ქართველთა ტრადიციულ მუსიკაში. *Within You Without You* მიმდინარეობს მიქსოლიდიურ კილოში, ისევე როგორც ჯონ ლენონის სიმღერა *Norwegian Wood* (სიმღერა, რომელიც შესულია ბრიტანული კლასიკური პოეზიის ანთოლოგიაში). როგორც ცნობილია, მიქსოლიდიური კილო ერთ-ერთი ცენტრალურია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხალხურ მუსიკაში. მიქსოლიდიურ კილოსთან ერთად ამ სიმღერაში გამოყენებულია მაღალი ბურდონი და ქმნის სხვადასხვა სახის ჰარმონიულ ინტერვალებსა და აკორდებს.

ქართული ტრადიციული მუსიკის მსგავსად „ბითლზის“ მუსიკაში ფართოდაა გამოყენებული ღრმა და მდიდარი ჰარმონიული სტრუქტურები და მოდულაციები. ბითლზების სიმღერებში ამის არაერთი მაგალითია, მათ შორის პოლ მაკარტნის *Yesterday* (F dur-იდან D moll-ში), ჯონ ლენონის *Julia* (C dur-იდან h moll-ში), ან მოდულაციების ფოიერვერკი *I am the Walrus*-ში.

ჰარმონიისა და მოდულაციების სწორედ ასეთი უხვი გამოყენება აახლოვებს ერთმანეთთან ისეთ გასხვავებულ მუსიკალურ სტილებს, როგორიცაა თანამედროვე პოპულარული „ბითლზის“ სიმღერები და საუკუნოვანი ქართული ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკა.

მაგალითად, ქართული მუსიკის ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება ისაა, რომ სხვა ხალხთა მუსიკისგან განსხვავებით, მასში გვხვდება გასაოცარი მოდულაციები. ამის მშვენიერი მაგალითი იქნებოდა „ასლანური მრავალჟამიერი“, არაერთი მოდულაციით 16 ტაქტის განმავლობაში.

ამ ტრადიციის გათვალისწინებით, ჯონ ლენონი თავის სიმღერას *If I Fell* იწყებს es moll-ში, გადადის D dur-ში, d-moll-ში და ბრუნდება es moll-ში. ყოველივე ამის შემდეგ იგი e moll-ისა და la დომინანტ აკორდის გავლით გადადის D dur-ში და ეს ყველაფერი ხდება 8 ტაქტის განმავლობაში (es moll-ის პატარა 7, D, Dflat, h-moll-ის პატარა 7, es moll-ის პატარა 7, D, E პატარა 7, A7, D).

ლენონის და მაკარტნის სიმღერაში *Drive My Car* ჩვენ ვხედავთ უხეშ დისონანტურ აკორდს, შედგენილს პატარა სექსტისა და პატარა სეპტიმისაგან (A, F, G), გამოყენებულს, როგორც მყარ აკორდს, რომელიც რამდენჯერმე მეორდება (მაგ. 1).

ეს დისონანსური ჰარმონია ზუსტად იგივე ფორმითაა წარმოდგენილი ქართულ საგალობელში *ჟამთა და წელთა* (მაგ. 2).

მეორე მნიშვნელოვანი მსგავსება ქართულ და „ბითლზის“ მუსიკას შორის ისაა, რომ ორივე შექმნილია ზეპირად და ნოტებზე ჩაწერილია მხოლოდ მას

შემდეგ, რაც ისინი შეასრულეს სანოტო სისტემის მცოდნე სხვა მუსიკოსებმა. „ბითლზის“ და ქართული მუსიკის ოსტატური და ორიგინალური ჰარმონია მომდინარეობს თანდაყოლილი მუსიკალური ტრადიციისა და ინტუიციიდან. ორივეს აქვს გარკვეული მოულოდნელობის ელემენტი და ისეთი დიაპაზონი, რაც შესაძლებელს ხდის მათ დაახლოებას.

ახლა წარმოიდგინეთ ჩვენი ბედნიერება, როდესაც აღმოვაჩინეთ რომ შეიძლებოდა ლენონის და მაკარტნის სიმღერის *Help* ქართული (გურული) საფერხელო სიმღერის რამდენიმე გლოსოლალიისა და იოსების ფანტაზიის ერთმანეთთან შერწყმა (აუდიო მაგ.3).

„ჯონი, პოლი, რინგო და საქართველო“ იდგმება კანბერაში, ჰობარტში და მელბურნში. ის ჩაწერილია ავსტრალიური სამაუწყებლო კორპორაციის მიერ და უკვე გავიდა ეროვნული რადიოს ეთერში. ეს უნიკალური პერფორმანსი მუსიკალური გატაცებების შესახებ წარმოაჩენს ზოგად მუსიკალურ ენას და კავშირს კულტურებს შორის. მუსიკა იცვლება, როდესაც მას ხელს კიდებენ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრები ადამიანები, მაგრამ ჩვენ გვჯერა, რომ მუსიკა არის ცოცხალი ორგანიზმი, რომელიც თავისთავად ვითარდება და იცვლება. თუ დავაკვირდებით, როგორ ეშრელება ერთმანეთს სხვადასხვა მუსიკალური კულტურა და შეაქვს მათში ახალი ელემენტები, ენახაუთ, რომ, ერთი მხრივ, კვლავ მნიშვნელოვანი რჩება მათი ორიგინალური თვისებები, ხოლო, მეორე მხრივ, იქმნება ახალი მუსიკა.

ჩვენს გუნდებში ჩვენ ყოველთვის ვცდილობთ წარმოვადგინოთ სხვა კულტურის სიმღერები ყველაზე აუთენტური ვარიანტით. მეტად ამაღელვებელია, როცა ორი რადიკალურად განსხვავებული სტილის შერევისას ვპოულობთ საერთო ნიშნებს. ჩვენ არ გვგონია, რომ ასეთი შერევით ვაკარგვინებთ მუსიკას მის რაიმე მნიშვნელოვან თვისებებზე, ორივე სტილი მაფიოდ ჩანს. ჩვენ პატივს ვცემდით მუსიკის ორივე სტილს და შევეცადეთ შეგვენარჩუნებინა მათი მნიშვნელობა.

საუკუნოვანმა ქართულმა ხალხურმა და საეკლესიო მუსიკამ და არც ისე ძველმა „ბითლზის“ მუსიკამ ერთმანეთს გაუზიარეს თავისი პოლიფონიისა და ჰარმონიის სიმდიდრე და ჩვენ ეს აღვნიშნეთ მუსიკალური წარმოდგენით „John, Paul, Ringo and Georgia“.

ჩვენ გვინდა მადლობა გადაუხადოთ ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმის ორგანიზატორებს იმისათვის, რომ მათ მოგვცეს საშუალება აქ, საქართველოში თქვენთვის გაგვეზიარებინა ჩვენი ავსტრალიური გამოცდილება.

გვსურს ჩვენს მოხსენება დავამთავროთ „ბითლზის“ და ქართული სიმღერის კიდევ ერთი ჰიბრიდით. ესენია ქართული სიმღერა *ელესა* და „ბითლზის“ *A Little Help from My Friends*. განსხვავებით ამ უკანასკნელისაგან, რომელშიც მეგობრებისაგან მცირედ დახმარებაზეა საუბარი, *ელესაში*, რომელიც სრულდება გლეხების მიერ მძიმე ხის მორის გადატანისას, საქმის გასაკეთებლად მრავალი მეგობრის დიდი დახმარებაა საჭირო (აუდიო მაგ. 4).

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: „ნარდანიზა“ და *Back in the USSR*

მაგალითი 2: *Love Me Do* და „აბადილა“

მაგალითი 3: *Help* და გერული „ფერხული“

მაგალითი 4: *A Little Help from My Friends* და „ელესა“

მაგალითი 1. ნაწევები ლენონ-მაკკარტნის სიმღერიდან *Drive my car*
Example 1. Fragment from the Lennon-McCartney song *Drive my car*



მაგალითი 2. ნაწევები ქართული საგალობლიდან „ჰამთა და წელთა“
Example 2. Opening of the West Georgian (Gurian) church song *Zhamta da tselta*



მაგალითი 3. „მეგობრებისაგან მცირე დახმარებით“

Example 3. *With a Little Help from Friends*

With a Little Help From My Friends

Lennon/McCartney

Arr by Joseph Jordania

INTRO VERSE

SOPRANO
ALTO

TENOR
BASS

Do do do do do do do ru du ru Ah

6 CHORUS

S.
A.

T.
B.

Do do do do do do do ru du ru Do do do do do do do ru du ru

11 CODA

S.
A.

T.
B.

Do do do do do do do ru du ru Do

14

S.
A.

T.
B.

do do (do do do) do do

მაგალითი 4. „შევიყვარე“ და „აბადელია“

Example 4. *Love me do* and *Abadelia*

Love Me Do

Lennon/McCartney Bars 1-23 arr. by John Shortis
Bar 24 on arr. by Joseph Jordania

The musical score is written for four voices: Soprano (SOP), Alto (ALTO), Tenor (TENOR), and Bass (BASS). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 11, and 16). The lyrics are written below the vocal staves.

System 1 (Measures 6-10):

- SOP:** Ba ba ba Ba ba ba ba ba ba Ba ba
- ALTO:** Ba ba ba Ba ba ba ba ba ba Ba ba
- TENOR:** (Silent)
- BASS:** Ba ba ba ba Ba ba ba ba Ba

System 2 (Measures 11-15):

- S:** ba ba da ba ba da da ba ba da ba
- A:** ba ba da ba ba da da ba ba da ba
- T:** (Silent)
- B:** ba ba ba da da Ba ba ba da ba ba da ba

System 3 (Measures 16-20):

- S:** Love love me do, You know I love you, I'll
- A:** Love Love me do, You know love you too, I'll
- T:** (Silent)
- B:** Love love me do, You know I love you, I'll

2

15

S al - ways be true, So plea - se

A al ways be true So plea se

T

B al - ways be true, So plea - se Love me

20

S Ba ba ba ba ba ba Ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba A ba

A Ba ba ba ba ba ba Ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba A ba

T

B do, Oh oh please love me do, A ba

All

All

All

All

25 *Verse 1*

Moya Love love me do,

S de la o de li e A ba de la o de

A de la o de li e A ba de la o de

T de la o de li e A ba de la o de

B de la o de li e A ba de la o de

31

Moya — You know I love you, — I'll al - ways be true, So

S li e A ba de la o de li e

A li e A ba de la o de li e

T li e A ba de la o de li e

B li e A ba de la o de li e

და ა.შ.
etc.

ავტორების შესახებ

(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS

(In the order of appearance in the volume)

იოსებ ჟორდანია, მუსიკის დოქტორი, მეღბურნის უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის მეცნიერთანამშრომელი (ავსტრალია); თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის საზღვარგარეთული ბიუროს ხელმძღვანელი (საქართველო)

Joseph Jordania, Doctor of Music, Honorary Fellow, Professor at the University of Melbourne (Australia), Head of the Foreign Office of the International Research Centre for Traditional Polyphony (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
josephjordania@yahoo.com.au

ურშა შივიცი, ფილოსოფიის დოქტორი, სლოვენიის მეცნიერებისა და ხელოვნების აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტის მეცნიერთანამშრომელი (სლოვენია)

Urša Šivic, Ph. D., Research fellow at the Institute of Ethnomusicology of the Scientific Research Centre of Slovenian Academy of Sciences and Arts (Slovenia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
ursa@zrc-sazu.si

გია ბაღაშვილი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, შემოქმედებითი გაერთიანება „ლომისის“ გენერალური დირექტორი

Gia Baghashvili, Doctor of Musicology, Ethnomusicologist, General Director of the Creative Association “Lomisi”

ელ.ფოსტა/E-mail:
bagashviligia@yahoo.com

ტაიდა ლანჯი, ლატვიის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ლატვიის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორი, ლატვიის ტრადიციული ხელოვნების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის უფროსი მეცნიერთანამშრომელი, ანსამბლ “Auseklitis”-ის ხელმძღვანელი (ლატვია)

Taida Lange, Lecturer at Latvia State University and Latvia State Conservatorium, Senior Researcher Associate in Scientific Methodical Centre of Latvian Traditional Art and leader of Latvian Traditional Singing group “Auseklitis” (Latvia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
taida@apollo.lv

სუზან ციგლერი, ფილოსოფიის დოქტორი, ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის ფონოგრამ-არქივის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ხელმძღვანელი (გერმანია)

Susanne Ziegler, Ph.D., Department of Ethnomusicology of Berlin Phonogramm-archiv (Germany)

ელ.ფოსტა/E-mail:
s.ziegler@smb.spk-berlin.de

დოქტორ ქრისტენსენი, ფილოსოფიის დოქტორი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის (ნიუ-იორკი) საპატიო პროფესორი (აშშ/გერმანია)

Dieter Christensen, Ph.D., Professor Emeritus at Columbia University (New-York) (USA/Germany)

ელ.ფოსტა/E-mail:
dieterchristensen@hotmail.com

ვიქტორ ა. გრაუერი, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, კომპოზიტორი, დამოუკიდებელი მეცნიერი (აშშ)

Victor A. Grauer, Ph.D., Ethnomusicologist, Composer, independent scholar (USA)

ელ.ფოსტა/E-mail:
victorag@verizon.net

გერალდ ფლორიან მესნერი, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, სხვადასხვა უნივერსიტეტების მოწვეული პროფესორი (ავსტრალია)

Gerald Florian Messner, Ph.D., Ethnomusicologist, Visiting lecturer at various Universities (Australia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
gelfom@gmail.com

ნინო კალანდაძე-მახარაძე, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების პედაგოგი (საქართველო)

Nino Kalandadze-Makharadze, Dr. of Musicology, Ethnomusicologist, Lecturer of the Department of Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
nino_nana52@hotmail.com

ოლივიე ტურნი, ფილოსოფიის დოქტორი, მუსიკოლოგი და ეთნომუსიკოლოგი, ფრანგული კვლევითი ცენტრის მეცნიერი (იერუსალიმი)

Olivier Tourny, Ph.D., Musicologist and Ethnomusicologist at CNRS, Researcher at the French Research Center in Jerusalem (Israel)

ელ.ფოსტა/E-mail:
olivier.tourny@crfi.org.il

მაკა ხარძიანი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი (საქართველო)

Maka Khardziani, Doctor of Musicology, specialist of the Tbilisi State Conservatoire International Research Center for traditional Polyphony (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
makakhardziani@mail.ru

დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გაზე და პროფესორი (ლიტვა)

Daiva Račiūnaitė-Vyčiūnienė, Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Ethnomusicology Department at the Lithuanian Academy of Music and Theater (Lithuania)

ელ.ფოსტა/E-mail:
daivavy@lmta.lt; daivarster@gmail.com

ვლადიმერ გოგოტიშვილი (1929-2009), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების კათედრის უფროსი მასწავლებელი და უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი

Vladimer Gogotishvili (1929-2009), Senior Lecturer and Senior Researcher of the Department of Georgian Folk Music at Tbilisi State Conservatoire

აღა სოკოლოვა, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, ორგანოლოგი და ფოლკლორისტი, ადიღეს რესპუბლიკის (რუსეთი) სხვადასხვა უმაღლესი სასწავლებლის მოწვეული პროფესორი

Alla Sokolova, Ph.D., Ethnomusicologist, Organologist and Folklorist. Visiting lecturer at various Universities and Institutes of Adighea Republic (Russia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
allasok@gala.net

დავით შუგლიაშვილი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების თანამშრომელი

Davit Shugliashvili, Doctor of Musicology, Specialist of the Department of Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
ditrix@mail.ru

სიმზა არომი, დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო სამეცნიერო დირექტორი (საფრანგეთი)

Simha Arom, Dr., Emeritus Research Director at the French National Centre for Scientific Research (CNRS) (Paris) (France)

ელ.ფოსტა/E-mail:
rom@vjf.cnrs.fr

პოლო ვალეხო, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, კომპოზიტორი და პედაგოგი, ეთნომუსიკოლოგი, მადრიდის უნივერსიტეტი (ესპანეთი). მონრეალის (კანადა) შედარებითი მუსიკოლოგიისა და მუსიკის ლაბორატორიის წევრი, კარლ ორფის საზოგადოების (მიუნხენი) სამეთვალყურეო საბჭოს წევრი

Polo Vallejo, Doctor in Ethnomusicology, Composer and Pedagogue, Universidad Complutense de Madrid (Spain). Member of the MCAM -Laboratoire de Musicologie Comparée et Antrophologie de la Musique-, Montreal (Canada). Member of the Carl Orff Foundation (Munich) Board of Trustees

ელ.ფოსტა/E-mail:
polovallejo@gmail.com

ჟანა პარტლასი, ფილოსოფიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის უფროსი მეცნიერთანამშრომელი

Žanna Pärtlas, Ph.D., Senior Researcher of Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
zanna@ema.edu.ee

ნატალია ზუმბაძე, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების ხელმძღვანელი და ასოცირებული პროფესორი

Natalia Zumbadze, Doctor of Musicology, Associate Professor and Head of Department of Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire

ელ.ფოსტა/E-mail:
nato_zumbadze@yahoo.com

ფრანც ფოედერმაირი, მაგისტრი, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი (ავსტრია)

Franz Foedermayr, MA, PhD., Professor Emeritus at the University of Vienna, Corr. member of the Austrian Academy of Sciences (Austria)

ელ.ფოსტა/E-mail:
franz.foedermayr@univie.ac.at

ვერნერ ა. დეუთი, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის დოცენტი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის აკუსტიკური კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი (ავსტრია)

Werner A. Deutsh, Ph.D., Associate Professor University of Vienna, Director of Acoustics Research Institute, Austrian Academy of Science (Austria)

ელ.ფოსტა/E-mail:
wad@kfs.oew.ac.at

იუ-ხსიუ ლუ, ფილოსოფიის დოქტორი, ტაიპეის სუწოუს უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის პროფესორი (ტაივანი)

Yu-Hsiu Lu, Ph.D., Professor of Ethnomusicology at Soochow University (Taiwan)

ელ.ფოსტა/E-mail:
matopos.madobus@msa.hinet.net

თამაზ გაბისონია, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების პედაგოგი და ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი (საქართველო)

Tamaz Gabisonia, Doctor of Musicology, Ethnomusicologist, Lecturer of the Tbilisi State Conservatoire and Specialist of the International Research Center for Traditional polyphony (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
tamazgabisonia@yahoo.com

მანანა შილაკაძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, ეთნოლოგი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების მოწვეული პროფესორი (საქართველო)

Manana Shilakadze, Doctor of Historical Sciences, Ethnologist, Visiting Professor at the Department of Ethnomusicology of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
mananashilakadze@hotmail.com

მანანა ანდრიაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორის მოადგილე და სასულიერო მუსიკის მიმართულების ხელმძღვანელი, პროფესორი (საქართველო)

Manana Andriadze, Doctor of Art, Deputy Rector, Head of Sacred Music Department, Professor of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
manana_andriadze@yahoo.com

თამარ ჩხეიძე, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიისა და სასულიერო მუსიკის მიმართულებების ასოცირებული პროფესორი

Tamar Chkheidze, Doctor of Musicology, Associate Professor of at the Departments of Music Theory and Sacred Music of Tbilisi State Conservatoire

ელ.ფოსტა/E-mail:
Tchkheidze@yahoo.com

ეკატერინე დიასამიძე, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი (ეთნომუსიკოლოგია), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სასულიერო მუსიკის მიმართულების თანამშრომელი, კლასიკური მუსიკის რადიო "მუზას" პროგრამების ხელმძღვანელი

Ekaterine Diasamidze, Doctoral candidate at Javakhishvili Tbilisi State University (Ethnomusicology), Assistant at the Department of Sacred Music of Tbilisi State Conservatoire, Head of Radio program "Muza"

ელ.ფოსტა/E-mail:
ekaterina05dias@yahoo.com

სვიმონ ჯანგულაშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სასულიერო მუსიკის მიმართულების დოქტორანტი, ყოფილადწმინდა სამების საკათედრო ტაძრის რეგენტი (საქართველო)

Svimon Jangulashvili, Doctoral candidate at the Department of Sacred Music of Tbilisi State Conservatoire, Cantor of Cathedral of Holy Trinity (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
didiregenti@yahoo.com

ჯონ ა. გრემი, პრინსტონის უნივერსიტეტის დოქტორანტი, მუსიკოლოგი (აშშ)

John A. Graham, Ph.D. Fellow, Musicology, Princeton University (USA)

ელ.ფოსტა/E-mail:
jagraham@wesleyan.edu

ზაალ წერეთელი, მათემატიკოსი და პროგრამისტი. „ანჩისხატის“ გუნდის მგალობელი (საქართველო)

Zaal Tsereteli, Mathematician, programmer. Member of "Anchiskhati" church choir (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
zaza@easysolutions.ge

ნინო ფირცხალავა, სასულიერო მუსიკის მკვლევარი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის თანამშრომელი (საქართველო)

Nino Pirtskhalava, Researcher of Sacred music, employee at the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
ninopirtskhalava@yahoo.com

ქეროლან ბითელი, ფილოსოფიის დოქტორი, მანჩესტერის უნივერსიტეტის უფროსი მასწავლებელი ეთნომუსიკოლოგიასა და ხელოვნების მენეჯმენტში. ბრიტანეთის ეთნომუსიკოლოგიის ფორუმის ხელმძღვანელი და ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების წევრი.

Caroline Bithel, Ph.D., Senior Lecturer in Ethnomusicology and Arts Management at the University of Manchester, UK. Chair of the British Forum for Ethnomusicology and sits on the Council of the Society for Ethnomusicology.

ელ.ფოსტა/E-mail:
caroline.bithel@manchester.ac.uk

ანა გ. პოტროვსკა, ფილოსოფიის დოქტორი, კრაკოვის იაგიელონიანის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის (მუსიკის თეორია და ანთროპოლოგია) ასისტენტ პროფესორი (პოლონეთი)

Anna G. Piotrowska, Ph.D., Assistant Professor at the Institute of Musicology (Theory and Anthropology of Music Unit), Jagiellonian University, Krakow (Poland)

ელ.ფოსტა/E-mail:
agpiotrowska@interia.pl

ნანა ვალიშვილი, ეთნომუსიკოლოგი, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მუსიკალური ხელოვნების მიმართულების ხელმძღვანელი

Nana Valishvili, Ethnomusicologist, Head of Art Department of the State Folk Centre

ელ.ფოსტა/E-mail:
nana-bana@hotmail.com

კარსტენ ვერგინი, ფილოსოფიის დოქტორი, ბერლის, კულტურათაშორის კომუნიკაციისა და უდიო/ვიზუალური ანთროპოლოგიის სპეციალისტი. პალეოციტენბერგის მარტინ ლუთერის უნივერსიტეტის დისციპლინათაშორის კვლევის ჯგუფის „ტურიზმი და უცნობი აღმოსავლეთი“ თანადამფუძნებელი (გერმანია)

Carsten Wergin, Ph.D., Specialist in the audio/visual anthropology of music, sound, and intercultural communication. Co-founder of the interdisciplinary research group "Tourism and the Oriental Other" at the Martin-Luther University Halle-Wittenberg (Germany)

ელ.ფოსტა/E-mail:
agpiotrowska@interia.pl

რუსუდან წურჭუშია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის დირექტორი (საქართველო)

Rusudan Tsurtsumia, Doctor of Art, Professor, Director of Tbilisi State Conservatoire International Research Center for Traditional Polyphony (Georgia)

ელ.ფოსტა/E-mail:
geomusic53@yahoo.com

ჯონ შორტისი, კომპოზიტორი, ეთნომუსიკოსი

John Shortis, Composer, Ethnomusician

ელ.ფოსტა/E-mail:
movajohn@tpg.com.au

მოია სიმფსონი, მომღერალი, მსახიობი

Moya Simpson, Singer, Actress

ელ.ფოსტა/E-mail:
movajohn@tpg.com.au

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და
ხელშეწყობისათვის გადასცემენ:

საქართველოს პრეზიდენტს

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს

ქალაქ თბილისის მერიას

საზოგადოებრივ მაუწყებელს

რადიო „მუსას“

გაზეთ „24 საათს“

გამომცემლობას „NOVA SCIENCE PUBLISHERS, INC.“ და კლბატონ ნადია გოცირიძე-
კოლუმბუსს

შპს „უნივერსალს“

წიგნის გამომცემლები გადასცემენ:

ბატონ ბობ სეგრეის (მელბურნი, ავსტრალია) ქართველი ავტორების ინგლისური ტექსტების
სტილისტური ჩასწორებისთვის

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:

PREZIDENT OF GEORGIA

MINISTRY OF CULTURE, MONUMENTS PROTECTION AND SPORT OF GEORGIA

TBILISI MUNICIPALITY

PUBLIC BROADCASTING OF GEORGIA

RADIO "MUZA"

NEWS PAPER "24 OURS"

"NOVASCIENCE PUBLISHERS, INC." and Mrs NADYA GOTSIRIDZE-COLUMBUS

"UNIVERSALI" LTD

THE PUBLISHERS ARE VERY GRATEFUL TO:

Mr. BOB SEGRAVE from Melbourne who provided the stylistic check of the English
versions of the papers of Georgian authors

სიმპოზიუმი ჩატარდა სამართველოს პრეზიდენტის
ბატონ მიხეილ სააკაშვილის პატრონაჟით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF
Mr. MIKHEILSAKASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

სამართველოს კულტურის, კეზლთა ღაცვისა
და სკორტის სამინისტრო
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელოგის
სახელგწიფო კონსერვატორია
ძართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

MINISTRY OF CULTURE, MONUMENTS PROTECTION AND SPORT OF GEORGIA
THE V. SARAJISHVILI TBILISI STATE CONSERVATOIRE
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის
სახელოგის სახელგწიფო კონსერვატორიაში
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE V. SARADJISHVILI
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელგწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული
მრავალგზიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY
OF TBILISI STATE CONSERVATOIRE

0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8
8, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA
ტელ./PHONE: (+995 32) 99 89 53
ფაქსი/FAX: (+995 32) 98 71 87
ელ-ფოსტა/E-mail: polyphony@polyphony.ge
geomusic53@yahoo.com
www.polyphony.ge

ძართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG
0164, თბილისი, აგმაშენებლის გზა. 103
103, AGMASHENEBELI AVE., TBILISI, 0164, GEORGIA
ტელ./PHONE: (+995 32) 95 94 73
ელ-ფოსტა/E-mail: icgfs@yahoo.com

